

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN – SACOD
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - DECOM
VICTOR PAROLIN SCHNEKENBERG

**DOCUMENTÁRIO *ONLINE*: O CURSO DE JORNALISMO DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARANÁ E A DITADURA MILITAR NO BRASIL**

CURITIBA
2015

VICTOR PAROLIN SCHNEKENBERG

DOCUMENTÁRIO *ONLINE*: O CURSO DE JORNALISMO DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARANÁ E A DITADURA MILITAR NO BRASIL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito final para a obtenção do título de
Bacharel em Comunicação Social com habilitação
em Jornalismo pela Universidade Federal do
Paraná

Orientador: Prof. Dr. Elson Faxina

CURITIBA

2015

A todos aqueles que tiveram suas vidas e o direito à educação interrompidos pela Ditadura Militar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a Elson Faxina. Orientador dedicado e pessoa encantadora – tanto dentro como fora de sala de aula –, sempre serviu como inspiração na minha formação como jornalista.

Ao professor José Carlos Fernandes, deixo aqui minha gratidão por todos os conselhos e pelas incríveis aulas no Departamento de Comunicação Social.

Agradeço também às professoras Myrian Del Vecchio e Rosa Maria Dalla Costa, também do Departamento de Comunicação Social, no esforço de criação do convênio entre a Universidade Federal do Paraná e a Université Lumière Lyon 2, onde pude passar um semestre em intercâmbio. O aprendizado na instituição francesa foi essencial para o desenvolvimento deste trabalho.

Por fim, devo muito também a Elizabeth Fortes, Noemi Osna, Milton Ivan Heller, Celson Nascimento, Hélio Teixeira e Ayrton Baptista, que aceitaram meu convite e cederam entrevistas para este projeto.

Rien ne sert d'avoir une image nette si les intentions sont floues¹

Jean Luc-Godard

¹ *De nada adianta ter a imagem nítida se as intenções são borradas*, em tradução nossa.

RESUMO

O curso de jornalismo da Universidade Federal do Paraná completou, em 2014, 50 anos de história. Este trabalho resgata a história da criação, do início das atividades e também da influência da Ditadura Militar no curso. A pesquisa evidencia a atuação do jornalista Carlos Danilo Costa Côrtes e do reitor da UFPR Flávio Suplicy de Lacerda na criação da graduação em Jornalismo. O resultado desta pesquisa é a criação de um produto jornalístico digital. O presente trabalho traz, então, o embasamento teórico que foi de grande utilidade na construção da narrativa *online*. Aqui estão analisadas as linguagens (o documentário audiovisual clássico, o *webdocumentário* e o jornalismo de formato longo) e o conteúdo (golpe civil-militar, história da UFPR e do curso de jornalismo), por meio da pesquisa bibliográfica e documental e também de entrevistas em profundidade.

Palavras-chave: Curso de jornalismo. Universidade do Paraná. Longform. Webdocumentário. Ditadura Militar.

ABSTRACT

The school of journalism of the Federal University of Paraná (UFPR) celebrated its 50th anniversary in 2014. This study recovers the history behind the creation of the journalism school. It also shows how the school actually worked in its first years, as well as highlights the influence of the military dictatorship in the university. The research demonstrates how important were the journalist Carlos Danilo Costa Côrtes and the dean Flávio Suplicy de Lacerda for the establishment of the school of journalism. The research has also generated a digital journalistic production. This paper provides a theoretical background that was extremely useful in building the abovementioned online narrative. Here we analyzed the *form* (the classic documentary, the *webdocumentary* as well as the longform journalism) and the *content* (the military-civil coup d'État, the history of the UFPR and the journalism school), through bibliographical research and in-depth interviews.

Keywords: School of journalism. Universidade Federal do Paraná. Longform webdocumentary. Military Dictatorship.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPTURA DE TELA 1 – VÍDEO INTRODUTÓRIO.....	60
CAPTURA DE TELA 2 – EXEMPLO DE TEXTO	60
CAPTURA DE TELA 3 – EXEMPLO DE USO DE FOTO	61
CAPTURA DE TELA 4 – EXEMPLO DE USO DE CITAÇÃO.....	61
CAPTURA DE TELA 5 – EXEMPLO DE DISPOSITIVO INTERATIVO	62
CAPTURA DE TELA 6 – EXEMPLO DE INTEGRAÇÃO DE VÍDEO	62

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 JUSTIFICATIVA	11
1.2 METODOLOGIA DE PESQUISA	12
2 A TRADIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO	13
3 O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO	23
4 A INTERNET E AS NOVAS NARRATIVAS JORNALÍSTICAS DIGITAIS	30
5 A DITADURA MILITAR.....	38
6 A DITADURA E A UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ.....	44
6.1 O CURSO DE JORNALISMO DA UFPR.....	47
7 PROPOSTA DE UM DOCUMENTÁRIO <i>ONLINE</i>.....	50
8 CONCLUSÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS.....	55
APÊNDICE.....	60

1 INTRODUÇÃO

O presente texto constitui a base teórica do Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal do Paraná.

O projeto final conta também com um produto jornalístico. Dentro de um novo suporte, a *web*, este produto se situa entre uma grande reportagem, o documentário jornalístico e o webdocumentário. Esta narrativa jornalística de formato longo é apresentada dentro de um *website* próprio e tem como tema central a criação e os primeiros anos do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Paraná².

Para explorar todas as potencialidades que a plataforma digital oferece, o *website* construído trabalha com diferentes suportes – texto, fotografias, áudios, ilustrações, vídeos, etc. O documentário audiovisual e a reportagem jornalística de formato longo serão as principais linguagens e merecerão capítulos próprios neste texto.

No segundo capítulo está presente um breve histórico do surgimento do documentário audiovisual, focando nos diretores de maior proeminência e seus legados para o documentário moderno. Este capítulo tem como objetivo traçar um panorama das diferentes tradições que mais influenciaram o documentário moderno. Iniciaremos pelo pioneirismo de Robert Flaherty, seguiremos com a remodelação proposta por John Grierson, com o contraponto soviético de Dziga Vertov e, por fim, com o *cinema vérité* de Jean Rouch.

O capítulo tece uma breve trajetória do filme documentário, respeitando a ordem cronológica dos cineastas citados, baseando-se nos textos de Da-Rin (2004), Gauthier (2011), Nichols (2012), Penafria (1999), Ramos (2000, 2008) e Rotha (1983). A própria utilização do termo *documentário* e sua conotação também são discutidas ao longo deste capítulo.

Com o objetivo de aproximar ainda mais esta fundamentação do contexto de publicação do projeto, o terceiro capítulo enfatiza os documentários no Brasil. O foco é na produção de Alberto Cavalcanti, Eduardo Coutinho e Jorge Furtado. Embora o audiovisual represente apenas uma parte dos conteúdos presentes no website, ele é estudado em profundidade neste trabalho por representar uma maneira eficaz de se

² Na época, o nome da instituição era apenas Universidade do Paraná.

lidar com grande quantidade de materiais e ao mesmo tempo de produzir um conteúdo com uma voz autoral característica.

No quarto capítulo, está o estudo da linguagem da internet e as potencialidades deste suporte para o conteúdo jornalístico, sobretudo na possibilidade de agrupar diferentes mídias – texto, fotos, vídeos, sons. O *long-form journalism* – a narrativa jornalística de “formato longo”, como vem sendo traduzido no Brasil – é o foco do trabalho. Muito mais que um “renascimento” do jornalismo literário em um contexto de *web*, ele é a linguagem principal para interligar os conteúdos de diferentes suportes no *website* final.

Ainda neste capítulo, passamos brevemente pelo webdocumentário. Ao contrário do que o nome pode sugerir, o formato é mais complexo do que apenas um audiovisual publicado na internet. Ele traz consigo diversos aspectos de interatividade a serem explorados nesta porta que se abre entre usuário e conteúdo no mundo da web. Ao mesmo tempo, o formato, como veremos, traz discussões importante quanto a linearidade do documentário interativo.

Na internet, é preciso uma conexão intrínseca entre conteúdo e suporte, de tal maneira que o suporte traz consequências – e por vezes até mesmo limitações – nos recursos que a narrativa tem disponível. O webdoc e o jornalismo de formato longo são as principais inspirações para a construção, respectivamente, do site (o suporte) e da reportagem (o conteúdo) sobre os primeiros anos do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Paraná.

Os capítulos 5 e 6 trazem um histórico do período ditatorial brasileiro e suas influências no país e na UFPR, respectivamente. A ênfase do capítulo 6 é o curso de jornalismo dessa mesma instituição. O estudo sobre a ditadura na UFPR conta, além da pesquisa bibliográfica, com uma pesquisa documental nos anuários da universidade e com entrevistas com pessoas que viveram a época, como professores e alunos da universidade.

Por fim, o capítulo 7 detalha a proposta e o objetivo da criação do *website* que irá reunir a narrativa jornalística de formato longo. Este *website* é a parte final deste Trabalho de Conclusão de Curso e pode ser acessado pelo endereço <http://wordpress.jornalismo.bitnamiapp.com>.

1.1 JUSTIFICATIVA

Em 2014, quando se celebrou o 50^a aniversário do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Paraná, poucas informações estavam disponíveis sobre a história do curso. Nem sequer dados como o tamanho do corpo docente e o número de vagas ofertadas, por exemplo, eram de conhecimento da maior parte da comunidade acadêmica atual. Ao mesmo tempo, a proximidade cronológica da abertura do curso com o golpe civil-militar de 1964 traz alguns questionamentos. Segundo um rumor que circulou entre a comunidade do Departamento de Comunicação da UFPR, por exemplo, o primeiro dia letivo foi em 1º de abril, juntamente com a derrubada do presidente João Goulart.

Este trabalho se propõe a entender a história e o funcionamento do curso de Jornalismo da UFPR na sua primeira década de existência e, ao mesmo tempo, tentar sanar algumas das dúvidas quanto a sua criação.

Quanto ao formato, o estímulo para produzir um *webdocumentário* e não um documentário convencional surgiu da análise de produtos jornalísticos inovadores para uma disciplina regular do curso de Comunicação Social da UFPR. Na Université Lumière Lyon 2, em Lyon, na França, pude cursar um semestre do Master 2 em Novas Práticas Jornalísticas³. Lá, estudei com maior profundidade diversos webdocumentários como *Fort McMoney*, cujos criadores eu tive a oportunidade de entrevistar. Este webdocumentário é uma das maiores produções jornalísticas da história da internet e é usado como exemplo no capítulo quatro.

Enquanto suporte, a internet pode facilitar na difusão de conteúdos. Ela descarta algumas necessidades da distribuição do audiovisual comum, como sala de exibição, mídia física, etc. Ao mesmo tempo, como veremos no capítulo quatro, ela facilita o encontro do material com seu público-alvo. No caso deste projeto, a audiência ideal é exatamente a comunidade acadêmica relacionada ao curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Paraná.

A escolha por este formato *online* tem como objetivo propor um desafio: produzir uma narrativa jornalística que explora – ao mesmo tempo que experimenta – as potencialidades exclusivas da internet. A universidade, como local de inovação e reflexão, se mostrou um terreno fértil para este fim.

³ Este intercâmbio foi possível graças ao convênio de mobilidade internacional formado, ainda em 2014, entre a UFPR e a Université Lumière Lyon 2.

1.2 METODOLOGIA DE PESQUISA

A proposta deste projeto é explicar, com uma narrativa jornalística na internet, como foi criado e como funcionou o curso de Jornalismo da Universidade Federal do Paraná na sua primeira década de atividade. Nos três capítulos seguintes, tratamos das linguagens exploradas no *website* final: em primeiro lugar, o audiovisual de não-ficção e, em seguida, as novas narrativas digitais, com o jornalismo de formato longo e o webdocumentário.

A fundamentação teórica desses três capítulos é feita principalmente pela pesquisa bibliográfica. Graças a ela, verificaremos o *estado da arte* da análise do cinema de não-ficção e do jornalismo de profundidade na internet, construindo o referencial teórico e fornecendo suporte para o produto desenvolvido (STUMPF in DUARTE; BARROS, 2011, p. 54). Ao mesmo tempo, para melhor situar a pesquisa, traremos a descrição de algumas cenas dos documentários e passagens de alguns *webdocumentários* para exemplificar a análise dos autores aqui referenciados.

Para os dois outros capítulos, a pesquisa bibliográfica continua sendo a principal via de apuração, porém estes capítulos contam ainda com a pesquisa documental em fontes secundárias, que, como ressalta Moreira (in DUARTE; BARROS, 2011, p. 272), traz a desvantagem de estarem sujeitas aos limites da coleta original. Serão analisados anuários da UFPR, atas de assembleias, transcrições de discursos de reitores, professores e presidentes.

Esses capítulos contam ainda com entrevistas em profundidade com estudantes, professores e jornalistas da época. Feitas para integrar o *website* final, essas entrevistas buscam trazer a experiência subjetiva desses personagens. A vantagem da entrevista em profundidade, como destaca Duarte (in DUARTE; BARROS, 2011, p. 63) é permitir a identificação de “diferentes maneiras de perceber e descrever os fenômenos”. A intenção não é testar hipóteses, mas partir de pressupostos para entender a interpretação dos fenômenos feita pelos entrevistados.

2 A TRADIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

Como veremos mais detalhadamente no capítulo 7, o *website* final – fruto da pesquisa presente neste trabalho – usará trechos de entrevistas em vídeo como parte da narrativa. Embora representem uma parcela minoritária do conteúdo total do *website*, este aspecto audiovisual necessita de fundamentação própria. É necessário, então, recorrer à história do cinema documentário.

Conceituar uma definição clara de documentário é uma tarefa difícil, tendo em vista a enorme gama de produtos audiovisuais que o termo abrange, desde a sua criação. Das *atualidades* do então recém-criado cinematógrafo aos filmes etnográficos franceses, das produções de caráter propagandístico do Império Britânico às reportagens especiais da televisão – uma grande variedade de produtos recebe a alcunha de documentário (DA-RIN, 2004, p. 5).

Para o senso comum, tende-se a opor documentário ao cinema de ficção (DA-RIN, 2004, p. 6). Para os cineastas, esta separação tem sentido apenas classificatório. Ela define categorias de premiação, quesitos de distribuição, enfim, ela tem a dizer muito mais sobre a burocracia do que sobre a arte em si (GAUTHIER, 2011, p. 12). Não é o objetivo deste trabalho ir a fundo nas limitações desta separação, mas seria impossível abordar o documentário sem levar em conta este sistema binário documentário/ficção, que, de alguma forma, “estará sempre na janela” (GAUTHIER, 2011, p. 12).

A própria palavra documentário – geradora de frequentes debates no meio cinematográfico – corrobora com esta separação. A evidente relação com *documento* traz conotações de fidelidade ao real, evidência e prova (DA-RIN, 2004, p.11).

Há também a relevância da própria película fotográfica, componente chave da produção da imagem em movimento. Antes da fotografia, a imagem, fruto da mão do ilustrador, trazia em si mesma as marcas de sua confecção subjetiva. A fotografia, para a época, inspirava mais confiança – a película registra o que quer que tenha passado na frente da objetiva. Acaba, então, tendo a aparência de um documento. Deste rigor formal e documental – positivista e cientificista como a época – saem as raízes do cinema documentário (GAUTHIER, 2011, p. 42).

Naquele contexto de afirmação e divulgação das ciências naturais, a imagem fotoquímica tornou-se um aliado primordial. Em substituição aos desenhos que até então ilustravam os estudos anatômicos e botânicos, os traços indiciais de que a imagem fotográfica era portadora pareciam dar prova material aos argumentos científicos (DA-RIN, 2004, p. 16).

Acredita-se que *documentary*, em inglês, tenha sido derivado do francês *documentaire*, palavra utilizada para se referir aos famosos *travelogues*, os filmes de viagens e expedições (KONIGSBERG, 1993, p. 88).

O termo em inglês, então, teria sido utilizado pela primeira vez em um artigo do jornal *The New York Sun*, de 8 de fevereiro de 1926. Escrito por John Grierson sob um pseudônimo, o texto é uma crítica positiva de *Moana*⁴, de Robert Flaherty, e ressalta justamente a fidelidade entre a película e a realidade.

É claro que *Moana* sendo um relato visual dos eventos do cotidiano de um jovem polinésio e de sua família, possui valor de documentário. [...] *Moana*, [...], é realmente atormentado e isto nos afeta de uma maneira que nenhuma atuação conseguiria. A vida de *Moana* é dramática na sua simplicidade primitiva, no seu prazer inocente e na sua dor igualmente inocente (GRIERSON, 1926, p. 18, tradução nossa)⁵.

Antes de adentrar na obra de Flaherty, considerado o primeiro grande documentarista, vale ressaltar a produção dos irmãos Louis e Auguste Lumière, criadores do cinematógrafo, na França. Na primeira década após a invenção do aparelho que popularizou a imagem em movimento, os filmes de *atualidades* – registros de pessoas reais em atividades cotidianas – representavam a grande maioria dos filmes do Catálogo Lumière. O deslumbramento com a nova técnica, a possibilidade da captura da vida ao ar livre e a rusticidade das primeiras narrativas ficcionais justificavam tamanha procura (DA-RIN, 2004, p. 16).

As atualidades, então, tinham muito mais a ver com o que reconhecemos hoje como documentário do que com o cinema propriamente dito.

⁴ Como veremos em seguida, *Moana* retrata o cotidiano de uma comunidade tradicional polinésia.

⁵ “Of course, ‘*Moana*’, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his Family, has documentar value. [...] *Moana* is really tortured and it affects us as no acting could. *Moana*’s life is dramatic in its primitive simplicity, its innocent pleasure and its equality innocent pain”

A sensação subjacente de fidelidade nos filmes de Louis Lumière, feitos no fim do século XIX [...] parece estar a apenas um passo do documentário propriamente dito. Embora tenham apenas um plano e durem apenas poucos minutos, parecem oferecer uma janela para o mundo histórico (NICHOLS, 2012, p. 117).

O início do cinema acontece através de uma vertente documentária, mas que difere muito do que consideraríamos *hoje* como documentário. Essas primeiras experiências não eram expressões artísticas intencionais dos cineastas. Eles gravavam “o que a objetiva conseguia captar” (GAUTHIER, 2011, p. 38).

O ponto de vista distintivo do cineasta ficava em segundo lugar. Louis Lumière enviou dezenas de operadores de câmera mundo afora, armados com seu recém-patenteado cinematógrafo. Lembramos os nomes de apenas um punhado deles. Importava mais o que filmavam do que como filmavam (NICHOLS, 2012, p. 121).

Retomar a história do cinema até o momento de seu surgimento é retomar também a história do próprio documentário. Ainda não havia sido formulada uma separação⁶ entre cinema de ficção e cinema de não-ficção. No mais, a essência da proposta documental pouco variou até hoje: “é a vida que fornece a matéria do filme” (GAUTHIER, 2011, p. 38).

É *Nanook, o Esquimó* (1922), do americano Robert Flaherty, que marca, segundo Da-Rin (2004, p. 35), a superação do chamado “Período Lumière” do documentário. A produção de Flaherty aborda a história de uma comunidade de *inuítes*⁷ no norte do Canadá e o filme inaugura um método e um olhar documental no cinema (GAUTHIER, 2011, p. 54).

Com temática similar a muitos *travelogues* – o exótico em terras distantes – *Nanook, o Esquimó* se distingue na forma de tratamento. Enquanto os *travelogues* são centrados geralmente na figura do explorador, o filme de Flaherty foca durante os 79 minutos na comunidade de Nanook. Outro diferencial é a maneira de Flaherty “amarrar” a narrativa. Se os filmes de viagem costumavam apenas compilar imagens, sem um tratamento de ordenação, Flaherty, por sua vez, construiu uma perspectiva dramática através do duelo entre um personagem – no caso, um personagem coletivo, a comunidade *inuíte*, liderada por um personagem particular, Nanook – e um vilão – o ambiente hostil do Polo Norte (DA-RIN, 2004, p. 29).

⁶ Gauthier (2011) propõe um debate intenso se deve, *de fato*, existir tal separação.

⁷ Nação indígena de habitantes do extremo norte do Canadá, Alaska e Groenlândia.

Nichols (2012, p. 30) destaca o papel de *Nanook, O Esquimó* na formação de uma espécie de “protótipo” do que seria um primeiro modelo de documentário. A obra deixa clara a importância da *representação*. Flaherty escolhe, deliberadamente, uma maneira – dentre muitas possíveis – de colocar na tela a história de Nanook e sua família.

Nanook, o Esquimó representa a luta pela sobrevivência num clima inóspito e inclemente como teste de coragem de um homem e da determinação de uma família. Por intermédio da bravura e do ânimo dessa unidade familiar, com seus papéis sexuais definidos e suas relações tranquilas, chegamos a compreender a dignidade de um povo inteiro (NICHOLS, 2012, p. 30).

O filme é resultado de dez anos de interação de Flaherty com a comunidade *inuíte* do norte do Canadá. O longo contato garantiu que Flaherty conseguisse transformar a “presença em imagem”, ou seja, transpor para a película a intensa luta diária dos *inuítes*.

Flaherty estava lá, Flaherty morou onde a circunstância da tomada transcorre. Flaherty também sabia filmar [...] Flaherty engravida-se longamente de presença, para depois condensá-la em imagem e articulá-la em narrativa, de modo que a intensidade original seja preservada (RAMOS, 2000, p. 202).

Entretanto, *Nanook, o Esquimó*, com o pioneirismo da representação, também traz a problemática do *interesse* por detrás da representação⁸. O filme, em si, não representa exatamente a cultura *inuíte*. Representa, sim, a noção que o Flaherty possuía do esquimó tradicional. Para conseguir a cena “ideal”, Flaherty interferiu de diversas maneiras, alterando a rotina dos *objetos* de seu filme (NICHOLS, 2012, p. 30).

O ‘pai do documentário’ [...] criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro do iglu de Nanook, quando, de fato, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior que o normal como pano de fundo. Isto deu a Flaherty luz suficiente para filmar, mas exigiu que seus personagens atuassem como se estivessem no interior de um iglu de verdade, quando não estavam (NICHOLS, 2012, p. 120).

⁸ Neste momento, é relevante apenas os interesses do cineasta em montar o filme de acordo com sua visão. Não entraremos no mérito da discussão dos interesses de produtores e patrocinadores, como no caso de Flaherty, cujas expedições ao norte do Canadá foram, em parte, financiadas pela Révillon Frères, uma companhia do comércio de peles. (NICHOLS, 2012, p. 29) (ROTHA, 1983, p. 28).

As alterações não se limitavam a tentativas de compensar problemas com o equipamento. Flaherty fez imposições aos personagens do filme. A caça de morsas não era algo comum na cultura local e o arpão já não era a arma mais utilizada pela comunidade durante a caça⁹. Os heróis de Flaherty atuam interpretando seus antepassados (ROTHA em GAUTHIER, 2011, p 70). Práticas similares também foram utilizadas pelo cineasta em outros filmes.

Os habitantes de Samoa não usavam mais as roupas tradicionais vistas em *Moana*, nem mantinham a tatuagem como um rito de passagem. Os pescadores da ilha de Aran não pescavam mais tubarões; e um deles teve de ser buscado a milhas de distância para que uma sequência épica pudesse ser composta (DA-RIN, 2004, p. 34).

Entra em cena o escocês John Grierson. Três anos depois de cunhar a palavra *documentary* na língua inglesa, como vimos, em um artigo elogiando *Moana*, de Flaherty, Grierson dirige *Drifters* (1929)¹⁰. Ironicamente, as temáticas dos filmes dos dois diretores não poderiam ser mais distantes.

Se, em *Moana* (1926), Flaherty nos traz a vida tradicional de uma comunidade polinésia na Samoa – o ritual da tatuagem e os hábitos alimentares, por exemplo –, *Drifters* mostra o funcionamento do mercado da pesca industrial.

[*Drifters*] colocou na tela o trabalho da pesca do arenque no Mar do Norte com tal abordagem que fez com que a pessoa comum percebesse, provavelmente pela primeira vez, que o arenque em seu prato não é algo pronto, mas o resultado do trabalho físico de outros homens e possivelmente da coragem destes (ROTHA, 1939, p. 105-106, tradução nossa).¹¹

Drifters, único filme de Grierson como diretor, deu ainda mais renome a uma carreira já proeminente. Grierson formalizou os ideais do documentário, produziu mais de 300 filmes no Empire Marketing Board (EMB) Film Unit, (instituição governamental que promovia comercialmente estes filmes na Grã-Bretanha) (DA-RIN, 2004, p. 38). Trabalhou ainda no General Post Office (GPO) Film Unit, que, também financiado pelo governo, “herdou” a missão do EMB de servir de veículo de propaganda do Império

⁹ O documentário *Nanook Revisited* (Claude Massot, 1988) mostra em profundidade as intervenções de Flaherty na gravação de *Nanook, o Esquimó*, além do legado do filme para a comunidade inuíte.

¹⁰ Ramos (2008, p. 66) coloca *Drifters* como “a versão inglês de *O Encouraçado Potemkin*”, de Eisenstein, devido à influência da técnica da montagem. Iremos tratá-la nas próximas páginas, ao analisar o legado de Dziga Vertov.

¹¹ “[*Drifters*] humbly brought to the screen the labour of the North Sea herring catch from such an approach that the ordinary person was made to realise, probably for the first time, that a herring on his plate was no mere accepted thing but the result of other men's physical toil and possibly courage.”

Britânico. No Canadá, ele fundou o Office National du Film (ONF), órgão responsável pela produção de boa parte dos documentários neste país até hoje (GAUTHIER, 2011, p. 316).

A temática e estética de uma parcela significativa de filmes em que Grierson participou trazem semelhanças com o que entendemos *hoje* como documentário. Nos filmes dos institutos por onde Grierson passou, vemos as questões da moradia, do trabalho e do transporte, por exemplo. A “ideia documental”, para o cineasta, era levar à tela as “preocupações de nosso tempo” (GAUTHIER, 2011, p. 63).

De um ponto de vista sociológico, o E.M.B. também representou a primeira tentativa de retratar a classe trabalhadora da Grã-Bretanha como um fator humano e vital no cotidiano atual, de colocar na tela a dureza da mão-de-obra do trabalhador industrial, a habilidade do artesão bem treinado e labuta do lavrador (ROTHA, 1939, p. 105, tradução nossa)¹².

Grierson e a escola britânica trazem um grande avanço no quesito sonoro. Mesmo que o som direto apareça mais constantemente no documentário apenas a partir dos anos 60, com a popularização dos equipamentos de filmagem mais leves, os diretores contornaram as dificuldades técnicas e apresentaram as primeiras experiências com som ambiente e entrevistas sincronizadas¹³ (GAUTHIER, 2011, p. 72). Há também o comentário falado – voz em *off* –, utilizado como uma ferramenta para atingir o caráter educacional dos filmes (PENAFRIA, 1999, p. 48).

Grierson se apropria de métodos de Flaherty, como a pesquisa de inserção e certo grau de dramatização, mas com objetivos diferentes. Ele se debruça sobre o mundo material, sobre a civilização, tendo como norte a construção da cidadania participativa. Ou seja, promove uma função social e, por consequência, educativa ao documentário (DA-RIN, 2004, p. 41, 42).

¹² “From a sociological point of view, the E.M.B. also represented the first attempt to portray the working-class of Britain as a human, vital factor in present-day existence, to throw on the screen the rough labour of the industrial worker, the skill of the trained craftsman and the toil of the agricultural labourer.”

¹³ Iremos abordar com mais profundidade este aspecto ao adentrarmos, no próximo capítulo, nas contribuições de brasileiros ao documentário, tendo em vista que um dos grandes responsáveis pelo avanço do uso do som nestes filmes foi Alberto Cavalcanti.

Nós éramos propagandistas trazendo o trabalhador para a tela, revelando as relações sociais inevitáveis em uma sociedade tecnológica, demonstrando a insensatez da pobreza no mundo da abundância (GRIERSON in ROTH, 1983, p. 319, tradução nossa)¹⁴.

Vemos, então, que este caráter de denúncia em Grierson difere muito da observação supostamente neutra do exótico e distante de Flaherty. Roth (1993) trouxe, na biografia póstuma de Flaherty, textos de Grierson¹⁵ sobre o documentarista americano. O escocês foi enfático ao explicar a enorme distância ideológica entre eles.

[...] Existiam outras vozes – da Rússia, Alemanha e Inglaterra, especialmente – dizendo, com igual validade: ‘Tenha cuidado com os confins da terra e o exótico: o drama bate na sua porta, onde quer que estejam as favelas, onde quer que haja subnutrição, onde quer que tenha exploração e crueldade’. ‘Você mantém seus selvagens em locais distantes, Bob [Robert Flaherty]. Nós iremos atrás dos selvagens de Birmingham’. E nós fomos (GRIERSON in ROTH, 1983, p. 318–319, tradução nossa)¹⁶.

No mesmo livro, Grierson explicita que, apesar da óbvia influência, a principal inspiração do movimento britânico na verdade não foi Flaherty, mas sim o que chama de *método russo*. Do americano responsável por *Nanook* importaram a ênfase na espontaneidade e o “observar por observar”. Dos russos, veio a ideia de que “a arte não é um espelho para refletir a realidade, mas um martelo para forjá-la”¹⁷ (GRIERSON in ROTH, 1983, p. 319, tradução nossa).

A arte soviética já tinha, de praxe, uma *função social*. O cinema tinha um compromisso com a construção de um novo país, baseado nos preceitos da Revolução de 1917 (DA-RIN, 2004, p. 79). Neste cenário se destaca Dziga Vertov. Enquanto Eisenstein caminhou em direção à ficção – embora acreditasse o contrário¹⁸ – Vertov queria capturar a vida em flagrante, de improviso. Em seguida, graças à

¹⁴ “We were propagandists, not just discovering the dramatic patterns of ‘actuality’ in a vacuum, but of deliberation, bringing the working-man to the screen, revealing the social relationships inevitable in a technological society, demonstrating the follies of poverty in a world of plenty, and so on.”

¹⁵ A biografia de Flaherty traz também depoimentos de Orson Wells, John Houseman, entre outros, além de textos do próprio Flaherty sobre os bastidores de *Nanook*, *o Esquimó* e *Moana*.

¹⁶ “Here too were other voices – from Russia, Germany and England especially – saying with equal validity: ‘ware the ends of the earth and the exotic: the drama is on your doorstep wherever the slums are, wherever there is malnutrition, wherever there is exploitation and cruelty. “You keep your savages in the far place Bob; we are going after the savages of Birmingham,” I think I said to him pretty early on. And we did.”

¹⁷ Grierson credita a frase a Leon Trotsky.

¹⁸ Nichols (2012, p. 182) relata que Eisenstein teria se surpreendido ao perceber que o classificavam como diretor de filmes ficcionais.

técnica chave do cinema soviético – a montagem –, “amarrar” a narrativa segundo os ideais revolucionários (NICHOLS, 2012, p. 182).

A montagem dispensa o cuidado da sucessão temporal do ato da captura. Imagens registradas em momentos e locais diferentes possam ser colocadas em sequência. Ou seja, a montagem é capaz de formar uma verdadeira reordenação deste “tempo da vida” (PENAFRIA, 1999, p. 43)

O objetivo da técnica seguia as diretrizes da revolução: a educação das massas. É aí que entra o papel da própria câmera. Para Vertov, a câmara é o objeto máximo da perfeição, mas que permanecia submissa à “imperfeição do olho humano”. A câmera se torna o *kinoglaz* – o “cine-olho”. Discreta, a máquina deve capturar a vida como se não estivesse lá (GAUTHIER, 2011, p. 171). É o meio para se alcançar o *kinopravda* – o “cinema-verdade” (DA-RIN, 2004, p. 81-83).

O "cine-olho" não lida com qualquer imagem, ele deve manipular, montar, somente imagens da vida, da vida em seu acontecer imprevisto, não encenado, indeterminado, ambíguo. A noção de imprevisibilidade [...] irá fornecer o diferencial estilístico ao trabalho de montagem, proposto pelo método do cine-olho (RAMOS, 2000, p. 202).

Em *O Homem da Câmera* (1929), Vertov aplica em profundidade as teorias de filmagem e montagem que desenvolvera. Tomadas aceleradas ou em câmera lenta, por exemplo, são comuns: uma espécie de ode à perfeição da máquina e suas potencialidades (GAUTHIER, 2011, p. 171)

O longa também é pioneiro na metalinguagem – na capacidade de Vertov de registrar, no filme, as próprias etapas de produção da obra. Vemos um rolo de negativos sendo montado. A cena é cortada e agora passamos a acompanhar as filmagens das películas com os quadros que havíamos visto na cena anterior. Acompanhamos uma plateia que assiste o filme enquanto este mesmo está sendo feito. Vemos uma câmera sendo operada. Em suma, os processos de manipulação estética do documentário estão escancarados.

O Homem da Câmera descontrói as bases em que se apoia o modo de representação dominante. Ele desvenda reflexivamente seu próprio processo de produção, evidenciando-se como um produto e chamando a atenção para a instância produtora que o engendra. O filme inteiro pode ser considerado como uma demonstração das relações complexas entre a percepção humana e as virtualidades do "cinema-olho", em desafio permanente à noção de espaço-tempo que estrutura a narrativa tradicional (DA-RIN, 2004, p. 152).

Nas décadas de 1950 e 1960, os dois lados do Atlântico interpretaram de maneiras distintas os legados dos primeiros grandes documentaristas. O mesmo *kinopravda* de Vertov levou os Estados Unidos ao cinema-direto com Robert Drew e Richard Leacock e a França ao *cinéma-vérité* com Jean Rouch e Edgar Morin (DA-RIN, 2004, p. 91).

Tecnicamente havia similaridade entre as duas vertentes. Tanto a corrente do cinema-direto quanto a do *cinéma-vérité* aproveitaram os avanços tecnológicos e fizeram uso dos aparelhos portáteis de gravação sincrônica do áudio (DA-RIN, 2004, p. 112).

Do ponto de vista da postura do realizador, há divergências entre os dois grupos. Leacock e Drew defendiam ao máximo uma suposta neutralidade do documentarista. O objetivo era tentar assegurar uma posição de não-intervenção, ser “uma mosca na parede”, como conceitua Nichols para explicar o que chama de “documentário observativo” (NICHOLS, 2012, p. 153).

O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece (NICHOLS, 2012, p. 147).

A imagem adquire, então, novamente um caráter testemunhal. Ela é um registro objetivo da história naquele momento – uma espécie de retomada do rigor normativo do início da fotografia no século XIX. Porém, esta utopia da observação sem intervenção do grupo de Leacock não faz do documentário uma porta de acesso para o mundo histórico, pois esconde a arbitrariedade da filmagem. Mesmo que de maneira inconsciente, escolhe-se o que filmar e o que ocultar, escolhem-se enquadramentos, escolhe-se a ordenação das imagens (DA-RIN, 2004, p. 106-109).

A premissa de Rouch e Morin é diretamente oposta: não observativa, mas sim *participativa* (NICHOLS, 2012, p. 155). O cineasta vira um “escafandrista que mergulha num meio real” e pode se introduzir “como camarada e indivíduo, não mais como diretor de equipe” (MORIN apud GAUTHIER, 2011, p. 93).

A “mosca”, seguindo a analogia de Nichols, desce da parede para agir como um ator social. O *cinéma-vérité* não só assume a posição de interferência da equipe de filmagem, como a utiliza como matéria prima da produção. “O que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar” (NICHOLS, 2012, p. 155).

A verdade do *vérité* é a verdade do confronto com a câmera (NICHOLS, 2012, p. 155). A suposta realidade filmada só existe graças ao filme e dentro dele (DA-RIN, 2004, p. 125). Sobre a polêmica da nomenclatura, o cineasta Chris Marker propôs um questionamento: Se a verdade é construída no ato de filmagem, então não seria mais *cinéma-vérité* e sim *ciné-ma vérité*, cine-minha verdade (GAUTHIER, 2011, p. 94).

Passamos, então, neste capítulo, desde o surgimento do cinema até a produção de Vertov. Vimos os motivos pelos quais as produções de Louis e Auguste Lumière não podem ser consideradas documentários. Acompanhamos o pioneirismo de Flaherty e as discussões que o americano levantou no campo do cinema acerca da dramatização e da interferência na realidade a se filmar.

Passamos, na sequência, por Grierson em dois momentos: do crítico elogioso a *Moana* ao líder de um movimento forte de documentarismo engajado com questões sociais. Conhecemos Vertov e a lógica da montagem – o instrumento de *recriação* do cinema soviético. Por fim, vimos as vertentes do *cinema direto* e do *cinéma-vérité*, com a tendência americana do documentário observativo e a corrente francesa participativa.

3 OS DOCUMENTARISTAS BRASILEIROS: DE CAVALCANTI A FURTADO

Continuaremos neste capítulo a abordar o documentário, porém com um enfoque nos profissionais brasileiros. O objetivo não é fazer um detalhamento minucioso de todos os cineastas brasileiros que fizeram, de alguma forma, cinema documentário, mas sim explicar o legado de três brasileiros – escolhidos pela relevância de suas contribuições em diferentes aspectos do audiovisual de não-ficção.

Começaremos por Alberto Cavalcanti, brasileiro de destaque na escola britânica de documentário e que deixou imensa contribuição no estudo do uso criativo do som. Em seguida, passaremos por Eduardo Coutinho e o chamado “cinema de “conversação”. Terminaremos com Jorge Furtado e seu aspecto de tratamento criativo.

Alberto Cavalcanti é ainda uma figura negligenciada (JAMES, 2010). Apesar de ter inovado o campo em três países diferentes – França, Reino Unido e Brasil, seguindo a ordem cronológica de seus trabalhos – ele continua conhecido apenas por uma minoria dos estudiosos da história do cinema (JACKSON, 2010).

Não é essencialmente o foco deste trabalho tratar do período em que Cavalcanti participou da vanguarda do cinema francês. Contudo, foi exatamente durante esse período que ele dirigiu *Rien que les heures*¹⁹ (1926), filme mudo – o primeiro de Cavalcanti como diretor – que retrata em 45 minutos o decorrer de um dia normal na cidade de Paris (embora os intertítulos iniciais avisem que o filme não pretende sintetizar nenhuma cidade específica).

De certa forma, a obra antecipa *O Homem da Câmera*, de Vertov, ao mostrar um mosaico da vida de uma cidade. O filme integra uma seleta lista de obras que Rotha (1939, p. 77) classifica como fundadores do documentário.

Pode-se dizer que o documentário tem seu real começo com *Nanook* de Flaherty (1920), com os experimentos de Dziga Vertov na Rússia (por volta de 1923), com *Rien que les heures* de Cavalcanti na França (1926), com *a Berlin* de Ruttman na Alemanha (1927) e com *Drifters* de Grierson na Inglaterra (1929) (ROTHA, 1939, p. 77, tradução nossa)²⁰.

¹⁹ Nada além das horas, em tradução nossa.

²⁰ “[...] documentary may be said to have had its real beginnings with Flaherty's *Nanook* in America (1920), Dziga Vertov's experiments in Russia (round about 1923), Cavalcanti's *Rien que les heures* in France (1926), Ruttman's *Berlin* in Germany (1927) and Grierson's *Drifters* in Britain (1929).”

Do que classifica como “tradição realista”, *Rien que les heures* é, para Rotha, o único filme que nasce de um verdadeiro “interesse documental”. Ainda segundo o crítico, foi a primeira tentativa de “se expressar criativamente a vida de uma cidade na tela”. A obra foi inovadora pois, ao contrário do apelo romanesco do método Flaherty e suas temáticas exóticas, *Rien que les heures* sugeria uma possibilidade de interpretação do mundo urbano que está ao nosso redor (ROTHA, 1939, p. 87-88).

Saindo da França, o brasileiro seguiu para o Reino Unido, convidado por ninguém menos que John Grierson, para integrar o General Post Office Film Unit. O GPO tinha como objetivo “fomentar um sentimento de identidade nacional” (NICHOLS, 2012). Era, então, assim como o Empire Marketing Board Film Unit, um meio de propaganda do progresso britânico, de “dar vida ao Império” (ROTHA, 1939, p. 127). Produzindo filmes com temáticas inglesas, esses órgãos governamentais também tinham a tarefa de competir com a indústria americana de cinema, que dominava o mercado britânico (BARTZ, 2003, p. 26).

O interesse particular de Grierson pelo brasileiro se deu pelas pesquisas deste na área do cinema com som: ele queria que Cavalcanti instrísse os diretores do GPO quanto ao uso da então novidade técnica (JACKSON, 2010). O que o EMB fez em relação aos avanços no mundo das imagens, o GPO fez em relação ao campo do som no documentário, “uma tarefa na qual Cavalcanti é²¹ extremamente útil” (ROTHA, 1939, p. 108).

Cavalcanti tinha já desenvolvido uma teoria quanto ao áudio no audiovisual: em um primeiro momento, o som seria apenas *sincronizado*, mas, após aperfeiçoamentos, seria necessário passar ao som *complementar* à imagem (VALENTINETTI in TEIXEIRA 2004, p. 299-300).

Cara de Carvão (1935), dirigido por Cavalcanti já quando no GPO, é um exemplo. Feito com material de arquivo filmado por diversos profissionais do grupo e com apenas doze minutos de duração, a obra tem como tema a extração do carvão, combustível de sustentação do industrialismo britânico. Na utilização do som, o filme vai muito além da repetição em áudio do que é visto em imagens, já demonstrando o uso *complementar* teorizado por Cavalcanti. “Em *Cara de Carvão*, Cavalcanti, com a ajuda do compositor Benjamin Britten e do poeta W. H. Auden, usou a trilha sonora

²¹ O livro citado foi escrito enquanto Cavalcanti ainda trabalhava no GPO, o que explica a flexão verbal no presente.

de uma maneira nova, uma maneira que seria desenvolvida com sucesso em *Correio Noturno* (ROTHA, 1939, p. 254, tradução nossa).²²

Dirigido e produzido por Harry Watt e Basil Wright, *Correio Noturno* (1936), filme sobre uma linha de trem noturno utilizada pelo correio britânico, traz nos créditos Cavalcanti como diretor de som. O filme foi um dos principais sucessos de crítica e público da história do GPO (BARTZ, 2003, p. 102). No aspecto sonoro – responsabilidade de Cavalcanti – o filme tem diálogos sincronizados, locução em off, efeitos sonoros, música e, no final, um poema cujos versos aceleram e diminuem de velocidade conforme o movimento da locomotiva, até a estrofe final:

Milhares ainda estão dormindo,
Sonhando com monstros aterrorizantes,
Ou de um chá amigável ao lado da banda no Cranston's ou Crawford's,
Dormindo na Glasgow operária, dormindo na sólida Edimburgo
Dormindo na Aberdeen do granito,
Eles continuam seus sonhos,
Eles devem acordar logo e ansiar por cartas,
E ninguém vai ouvir o bater do carteiro na porta
Sem uma acelerada do coração
Pois quem pode suportar a sentir-se esquecido? (tradução nossa²³).

Gauthier (2011, p. 72) classifica *Coal Face* e *Night Mail* como “poemas musicais”. Os estudos de Cavalcanti sobre a sonorização – postos em prática em seus filmes – influenciaram os diretores do GPO a perceber claramente o poder *criativo* que a sonorização permitia e a superar a mera reprodução de diálogos sincronizados (ROTHA, 1939, p. 203).

Apesar da carreira de Cav – como era chamado pelos britânicos – continuar ainda por muito tempo após esses dois filmes, inclusive com o retorno do cineasta ao Brasil, pararemos nossa análise de sua obra por aqui. A “explosão documental” que o

²² “In *Coal Face* Cavalcanti had, with the aid of Benjamin Britten, the composer, and W. H. Auden, the poet, used the sound track in a new way, a way which was to be developed with success in *Night Mail*.”

²³ “Thousands are still asleep
Dreaming of terrifying monsters,
Or of friendly tea beside the band at Cranston's or Crawford's:
Asleep in working Glasgow, asleep in well-set Edinburgh,
Asleep in granite Aberdeen,
They continue their dreams,
And shall wake soon and long for letters,
And none will hear the postman's knock
Without a quickening of the heart,
For who can bear to feel himself forgot?”

país veria nas próximas décadas sofreu – assim como quase a totalidade da produção artística – efeitos do golpe de Estado de 1964 (GAUTHIER, 2011, p. 106-107).

O golpe militar também trouxe consequências diretas para a obra de Eduardo Coutinho, próximo cineasta que analisaremos neste capítulo. *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) deixa evidente a influência do golpe na carreira do diretor. Em 1964, ele dirigia as gravações de um filme sobre a vida e morte de João Pedro Teixeira, líder das Ligas Camponesas na Paraíba. As filmagens, que não usavam atores profissionais, mas sim camponeses na interpretação de suas próprias vidas, foram interrompidas pelo golpe. Dezesete anos depois, Coutinho resgata o projeto e, com outra abordagem, cria um filme que transita de fragmentos de ficção do *Cabra* original para um documentário no qual o diretor aparece em cena e os “atores” comentam as mudanças em suas vidas e também suas atuações no filme de 1964, por exemplo (DA-RIN, 2004, p. 191-193).

O resultado é uma obra que marca o documentário brasileiro e que já traz várias características do cinema que Eduardo Coutinho desenvolveria nas próximas décadas.²⁴

A interminável discussão sobre a *verdade* no documentário tem, em *Cabra marcado para morrer* – e em toda obra de Coutinho, em um sentido mais amplo –, uma resolução que antagoniza fortemente com os preceitos de não-intervenção e de suposta neutralidade do Cinema-Direto americano.

Na verdade, no documentário americano, mesmo em seus melhores momentos, passa-se como se aquilo que estivesse acontecendo fosse absolutamente real. Mas o documentário [...] não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente –, é a verdade da filmagem (COUTINHO, 2013, p. 23)

Coutinho, então, não se propõe a tentar registrar uma suposta realidade com o mínimo de interferência possível. Por consequência, aproxima-se com a proposta do Cinema-Verdade francês.

²⁴ Começamos nossa abordagem de Eduardo Coutinho neste trabalho a partir de *Cabra marcado para morrer*, embora o cineasta já tivesse dirigido outras obras de caráter documental antes. Feitas para o programa *Globo Repórter* da Rede Globo, as obras *Seis Dias em Ouricuri* (1976) e *Theodorico, O imperador do sertão* já trazem também vários elementos do cinema que Coutinho desenvolveria no futuro como sua marca autoral, como o pouco uso das locuções em *off*, os longos depoimentos, etc.

[...] A intervenção no Cinema Verdade acontece de várias formas, articulada a cada vez com o que vai ser filmado. O que se quer é a produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste ao filme e que deve sofrer uma nova transformação depois dele (LINS, 2004, p. 182).

É evidente na obra de Coutinho a incidência deste “acontecimento especificamente fílmico”. O que é filmado é resultado direto do próprio ato de filmagem, do confronto do mundo histórico com o cineasta e a equipe. Em *Cabra marcado para morrer*, por exemplo, é Coutinho quem projeta os copióes de 1964 aos trabalhadores. Ou seja, é ele quem impulsiona a existência do próprio acontecimento a ser filmado.

O filme em questão [*Cabra marcado para morrer*] não espera acontecimentos acontecerem: ele próprio, o filme, é o acontecimento, isto é, pela ação do seu realizador que vemos atuando quase todo o tempo, os fatos se desencadeiam, se dialetizam. Eis aí uma singularidade: o filme provoca a sua matéria, ao contrário do que normalmente ocorre no cinema, que trabalha em cima de matéria vencida no tempo, reelabora, como espetáculo (CARVALHO, 2013, p. 453).

Outro aspecto de *Cabra marcado para morrer*, que se tornaria mais recorrente ainda nas obras seguintes de Coutinho, é a presença de depoimentos dos personagens. *Santo Forte* (1998), por exemplo, traz os depoimentos dos personagens como praticamente o único elemento narrativo sonoro dos filmes.

Para Lins (in TEIXEIRA, 2004, p.181), o “cinema de Eduardo Coutinho é, desde sempre, um cinema da palavra falada”. O próprio Coutinho (in OHATA, 2013, p. 14) se refere aos seus filmes como “cinema de conversação”. O objetivo não é apenas trazer as histórias dos personagens, mas saber suas *razões* (COUTINHO apud MESQUITA in OHATA, 2013, p. 247).

O filme [*Santo Forte*] refletiria uma concepção de cinema em que o som deixa de ser tributário da imagem e em que se empenha solidariedade máxima à fala do outro, no sentido de tomá-la por verdade que independe de comprovação factual ou explicação sociológica. A força do enunciado seria a única prova dos nove: o ato de narrar se sobreporia ao conteúdo da narração, de tal modo que uma grande emoção, não ganhando corpo na fala do personagem, equivaleria a emoção nenhuma, sem lugar no filme (SALLES in OHATA, 2013, p. 381)

E se Coutinho busca no diálogo a principal fonte de material para seus filmes, isso não significa que a personagem precise de histórias extraordinárias. “O cara não

precisa ter uma vida genial para ser bom para o filme! Ele tem que contar genialmente a sua vida. Que pode até nem ser exatamente a sua vida...” (COUTINHO apud MESQUITA in OHATA, 2013, p. 245).

Optar pela cotidianidade é o argumento de *Esta não é a sua vida* (1991) de Jorge Furtado. Noemi, a personagem, foi escolhida ao acaso para narrar sua história. Nos minutos iniciais, vemos pessoas olharem fixamente para a câmera enquanto a locução em *off* deixa claro o teor banal da vida a ser contada. “Este homem não come vidro”, “na última quarta-feira, esta mulher não deu à luz a sêxtuplos” ou ainda “esta senhora não matou a mãe e o pai a golpes de machado” – referências a filmes como *Happy Mother’s Day* (Richard Leacock, 1965), sobre uma mulher americana que deu à luz a quintuplos. Em *Esta não é a sua vida*, Furtado escancara a intenção de fazer um contraponto aos cineastas que escolheram tratar do exótico e do incomum (DA-RIN, 2004, p. 183-184).

De Nanook of the North aos teledocumentários dramatizados contemporâneos, o gênero tem demonstrado uma irresistível tendência ao herói (Flaherty/Leacock) ou à vítima (Grierson/Ivens). Neste sentido, o simples fato de fazer de uma pessoa comum a protagonista já coloca *Esta Não é a Sua Vida* na contracorrente temática do documentário (DA-RIN, 2004, p. 184)

Observamos, então, similaridade da temática desta obra com a metodologia empregada em boa parte dos filmes de Coutinho. O diretor de *Cabra marcado para morrer* prefere, como ele mesmo diz, “trabalhar no singular, não procurar o caso típico” (COUTINHO in OHATA, 2013, p. 228). Sendo assim, Coutinho se afasta dos especialistas, dos porta-vozes e dos representantes de grupos. “As pessoas que falam não são exibidas como exemplos de nada. Não são tipos psicossociais – “o morador da favela”, “o catador de lixo”, “o crente” – não fazem parte de uma estatística, não justificam nem provam uma ideia” (LINS in TEIXEIRA, 2004, p. 190).

Furtado segue nesta contestação da linguagem do próprio cinema documentário com o curta-metragem *A Matadeira* (1994). Ele se apropria dos clichês de diferentes gêneros audiovisuais para explicar, quase que parodicamente, o fim da comunidade de Canudos. O “especialista”, por exemplo, é interpretado pelo ator Pedro Cardoso (que também interpreta Antônio Conselheiro e o presidente Prudente de Moraes). Em um cenário composto por pilhas de livros antigos, ele explica, quase que comicamente, o contexto socioeconômico de surgimento da comunidade.

A prosódia e a entonação do ator são exageradamente falsas, denunciando uma clara intenção paródica dos documentários que recorrem a uma autoridade profissional ou acadêmica para suprir o filme de determinadas informações, acompanhadas de sua chancela (DA-RIN, 2004, p. 186).

Retrocedendo na cronologia da obra de Furtado, vemos esta “desvirtuação” das convenções do documentário também em *Ilha das Flores* (1988). Uma gama enorme de imagens ilustrativas – filmagens, desenhos, acervos históricos, fotografias – aliada a um comentário em *off* similar ao dos programas educativos explicando conexões científicas entre fenômenos aparentemente distante. A paródia não é o fim, mas apenas um meio, um recurso para se atingir a estratégia narrativa de “captação” do espectador (DA-RIN, 2004, p. 180-181). Nas palavras do próprio cineasta, “para convencer o público a participar de uma viagem por dentro de uma realidade horrível, eu precisava enganá-lo. Primeiro, tinha que seduzi-lo e depois dar a porrada” (FURTADO, 1992, p. 63).

Vimos, então, que a obra de Furtado tem como grande característica exatamente este aspecto questionador das convenções da representação no cinema. Característica, esta, que insere o diretor no que Nichols define como documentário *reflexivo*: “em lugar de ver o mundo *por intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para *ver o documentário* pelo que ele é: um construto ou representação” (NICHOLS, 2012, p. 163, grifo do autor).

Embora existam aspectos em *Cabra marcado para morrer* que tragam relações com a reflexividade – a presença em imagem da equipe de filmagem e a participação em cena do diretor, por exemplo –, estes elementos estão diretamente ligados ao método de trabalho e não visam a criação de produtos paródicos (DA-RIN, 2004, p. 193).

Neste capítulo vimos o legado e a importância de Alberto Cavalcanti para o cinema documentário, com ênfase para o uso *criativo* do som. Na sequência, acompanhamos como Eduardo Coutinho desenvolveu o “cinema de conversação”, onde o diálogo é a essência da narrativa. Por fim, constatamos que, embora contemporâneos em termos de produção e convergentes quanto ao sentido *reflexivo* de seus filmes, Furtado e Coutinho diferem em muitos critérios metodológicos.

4 O WEB DOCUMENTÁRIO E AS NOVAS NARRATIVAS JORNALÍSTICAS DIGITAIS

A Internet propõe mudanças na relação entre conteúdo e usuário. Ao colocar uma mídia tradicional, como o documentário, no ambiente virtual, é preciso adaptações. Podemos dizer que, neste momento, é preciso contrariar Bill Nichols quando afirma:

Algun dia, os *websites*, como a fotografia antes deles, merecerão história e teoria próprias. Por ora, podemos considerar todas essas mídias muito importantes, mas periféricas em relação a nossa principal preocupação” (NICHOLS, 2012, p. 23).

Neste capítulo, então, iremos fundamentar a internet enquanto narrativa para novas formas de narrativas e conteúdos jornalísticos. Começaremos pelo *long-form journalism* – o jornalismo de formato longo, como vem sendo chamado no Brasil –, uma maneira de apuração em profundidade e produção de conteúdo mais longos para a web.

Em seguida, analisaremos o *webdocumentário*. Veremos que o formato é muito mais complexo que apenas uma reedição de um documentário audiovisual “convencional” para o meio digital e exige conhecimento das potencialidades que a interatividade oferece.

A escolha por estes dois temas reflete a decisão de montar o *website* final deste trabalho baseado exatamente no jornalismo de formato longo e no webdocumentário.

É importante, neste momento, ressaltar que, por se tratarem de assuntos ainda recentes, há pouca bibliografia disponível para a consulta em língua portuguesa. Esta pesquisa será feita quase que exclusivamente a partir de conteúdos em inglês e francês.

Inicialmente, para conhecer melhor nosso objeto, se faz necessário mencionar algumas produções jornalísticas na internet que são referenciadas como sendo de “formato longo”.

*Snow Fall*²⁵, do *The New York Times*, talvez seja um dos melhores exemplos. A reportagem²⁶, publicada primeiramente na versão *online* do cotidiano e posteriormente na edição impressa, conta a história de uma avalanche que deixou três mortos em uma montanha no estado de Washington, no noroeste estadunidense. Ganhadora do prêmio Pulitzer de 2013 na categoria *feature*, a reportagem tem no total mais de 16 mil palavras – um tempo de leitura médio de mais de uma hora.

Outro exemplo é a reportagem *online* do *The Washington Post* sobre a invasão, em 2012, de três ativistas ao complexo de segurança Y-12 na cidade de Oak Ridge, no estado de Tennessee, Estados Unidos. O local serve de arsenal de armas nucleares, e foi de lá que saiu a bomba que destruiu a cidade de Hiroshima em 1945. *The prophets of Oak Ridge*²⁷ tem pouco mais de dez mil palavras, porém não dispõem da quantidade de elementos multimídias de *Snow Fall*.

A primeira problemática que se instala em nosso percurso é a própria classificação do jornalismo de formato longo. Como definir este objeto? Como classificar uma reportagem como “de formato longo”? Quais critérios utilizar nesta distinção? O tamanho do artigo, sua qualidade, ou o tempo necessário para escrevê-lo? (TENORE, 2012).

Apesar do nome, o consenso parece não ser o tamanho em si, mas sim o grau de profundidade da apuração e também a intensidade da experiência que é ofertada aos leitores pelos elementos multimídias presentes na página (MEURET, 2013) (FISCHER, 2013).

De acordo com Michael Shapiro, professor da Universidade de Columbia, “*long-form* é apenas um novo nome para o *feature* típico das revistas”. A definição, para ele, não teria a ver com tamanho, mas com o *estilo*. “A escrita é o mais importante, a voz é o mais importante” (SHAPIRO *apud* SHARP, 2013).

Essas reportagens longas se inserem em uma temporalidade diferente daquela da obsessão pelo furo e pela instantaneidade, típica do mundo digital. Elas privilegiam a estética do texto e imagem, as qualidades humanas dos personagens e a força da história (MEURET, 2013).

²⁵ Pela presença de uma multiplicidade de conteúdos multimídias inovadores, *Snow Fall* também é apontada como um dos melhores exemplos de webdocumentário.

²⁶ Disponível em <<http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall>>

²⁷ Disponível em <<http://www.washingtonpost.com/sf/wp-style/2013/09/13/the-prophets-of-oak-ridge/>>

Essas definições do *long-form* encontram ressonância naquelas do *new journalism* – o *novo* jornalismo de Tom Wolfe, Truman Capote e Gay Talese nas décadas de 60 e 70 nos Estados Unidos. No contexto da contracultura, os diversos entraves do jornalismo convencional, como a pirâmide invertida e o lide, por exemplo, não condiziam mais com um mundo “onde a realidade ultrapassava a ficção”. Era preciso desenvolver novas ferramentas e novas abordagens para dar conta da complexa realidade no jornalismo. A reconstrução no texto de cenas testemunhadas pelo repórter e o uso de diálogos inteiros e não apenas citações foram algumas das “diretrizes” propostas por Wolfe. O jornalismo de formato longo retoma – dentro de um novo contexto *online* – as inovações do tratamento propostas pelo *novo jornalismo*.

O formato longo se diversifica e se reinventa graças às novas tecnologias e ao sucesso das revistas e dos dossiês. Ao se distanciar do campo da informação instantânea, o formato longo assume um ritmo diferente e coloca como prioridade a qualidade do texto, o respeito ao assunto e a satisfação dos desejos dos leitores. [...] O digital oferece novas ferramentas para aumentar o prestígio do jornalismo literário, para promover sua dimensão humana e para cultivar sua qualidade “artesanal” (MEURET, 2013, tradução nossa²⁸).

Na conturbada migração dos leitores dos jornais em papel para a internet, os especialistas das mídias esperavam o pior. A rede de computadores era tida como a grande inimiga do jornalismo de profundidade e os conteúdos mais longos estariam com seus dias contados. Afinal, na *web*, o tempo de concentração se dilui e os leitores anseiam pelo breve e efêmero: “Cento e quarenta caracteres e não muito mais” (SHARP, 2013).

Porém, foi exatamente na rede social dos microblogs que surgiu a nomenclatura *long-form* como referência ao jornalismo *online* de profundidade²⁹. As *hashtags* ‘#longreads’ ou ‘#longform’³⁰ eram usados para atrair aqueles que procuravam uma leitura mais substancial (MAHLER, 2014). Paradoxalmente, as mesmas tecnologias que antes eram apontadas como vilãs do desenvolvimento do

²⁸ “Le format long se diversifie et se réinvente grâce aux nouvelles technologies et au succès des magazines et des revues. En s’écartant du domaine de l’information instantanée et rapidement diffusée, le format long imprime un rythme différent et remet au centre des priorités la qualité du texte, le respect du sujet, et la prise en compte du lecteur. [...] Le numérique offre aujourd’hui de nouveaux outils pour sublimer le journalisme littéraire, promouvoir sa dimension humaine et cultiver sa qualité «artisanale».

²⁹ *Long-form* já era usado em diversos outros contextos, como para nomear formulários mais longos de recenseamento demográfico, por exemplo.

³⁰ Leitura longa e formato longo, em tradução nossa.

jornalismo de profundidade na *web* foram usadas para seu compartilhamento (JOHNSON, 2010).

Entretanto, a nomenclatura não agrada a todos. Nos Estados Unidos, principalmente, há um movimento que rejeita esta classificação. Segundo estes “oposicionistas”, *long-form journalism* evidencia um dos critérios menos atrativos dos textos para a população em geral: o tamanho.

Leitor, você é atizado a mergulhar em uma história pela informação dela ser longa? [...] Você se sentiria atraído para um filme ou um livro, simplesmente porque eles são longos? (‘Oh, você deve realmente ler Moby-Dick, é super longo.’) Jornalistas presumivelmente se preocupam com palavras tanto quanto qualquer outra pessoa, por isso é misterioso que eles tenham escolhido um dos seus atributos menos interessantes para promover suas histórias (BENNET, 2013, tradução nossa³¹).

Seja qual for o termo empregado para se referir a estes textos, é inegável o sucesso que eles desfrutam hoje na rede. *Snow Fall* – exemplo de 2012 que vimos anteriormente neste capítulo – recebeu, apenas na primeira semana, mais de 3,5 milhões de visualizações com um tempo médio de permanência na página de 12 minutos (ABRAMSON apud ROMENESKO, 2012). Abaixo da quase uma hora de tempo estimado de leitura, o número é alto para os padrões dos jornais na internet, onde um terço dos visitantes passa menos de 15 segundos dentro dos sites de notícias (HAILE, 2014).

Dois motivos explicariam este “renascimento” das reportagens mais longas. Em primeiro lugar, existe um caráter nostálgico: as reportagens aprofundadas, típicas das revistas e supostamente fadadas ao desaparecimento no mundo digital, podem voltar a existir em sua plenitude. Há também um aspecto tecnológico: o desenvolvimento das telas de alta-definição deixou a tarefa de ler um artigo longo muito menos cansativa (MAHLER, 2014).

O uso de dispositivos móveis – *tablets* e, principalmente, celulares, – por parte dos leitores para acessar as notícias é algo que precisa ser levado em conta no

³¹ “Reader, do you feel enticed to plunge into a story by the distinction that it is long? Or does your heart sink just a little? Would you feel drawn to a movie or a book simply because it is long? (“Oooh—you should really read Moby-Dick—it’s super long.”) Journalists presumably care about words as much as anyone, so it is mysterious that they would choose to promote their stories by ballyhooing one of their less inherently appealing attributes.”

desenvolvimento de qualquer produto para a web. Ao contrário do que se imaginaria, o número de acessos advindos dos celulares nas grandes reportagens é alto.

Um breve exemplo: em um artigo³² de mais de 6000 palavras no site *Buzzfeed*³³ sobre a crise na cidade de Detroit, no qual o repórter relata como comprou uma casa na cidade por apenas quinhentos dólares, quase metade dos acessos a partiram de dispositivos móveis. E quem visitou a reportagem com o celular permaneceu nela por uma média de 25 minutos. Uma “pequena eternidade” em termos de tempo na Internet, como coloca Garber (2014). Tempo superior, inclusive, aos doze minutos daqueles que acessaram o conteúdo a partir de *tablets* (GARBER, 2014).

Passamos agora ao webdocumentário³⁴. Mais complexo do que apenas um documentário na web, como o nome poderia sugerir, o webdoc traz uma problemática própria. Assim como no jornalismo de formato longo, a própria definição se mostra complicada. No webdoc, a variada gama de produtos com graus de interatividade diferentes que o termo abrange dificulta a tarefa de classificação. Além disso, o mesmo produto por vezes recebe inúmeros nomes diferentes – como documentários de novas mídias, documentários digitais, filmes interativos, etc –, o que acaba atrapalhando a procura por exemplos e, conseqüentemente, a definição precisa deste objeto (GAUDENZI apud CASTELLS, 2011, p. 359).

A tendência é classificar o webdoc a partir de sua oposição ao audiovisual clássico. No campo do usuário/espectador, a divergência é evidente. Com o documentário convencional, o espectador adentra a sala de cinema (ou liga a televisão) e assiste ao filme do começo ao fim. “A única maneira de escapar, mostrar entusiasmo ou uma opinião contrária é saindo da sala, desligando a televisão ou tapando a boca e os ouvidos” (BOLE, 2013, p. 269, tradução nossa³⁵).

³² Disponível em <<http://www.buzzfeed.com/drewphilp/why-i-bought-a-house-in-detroit-for-500>>

³³ Site estadunidense que ganhou fama nos últimos anos ao trazer conteúdos de entretenimento no formato de listas, como por exemplo “34 coisas que só adolescentes dos anos 90 vão entender” ou “16 frases que você nunca vai ouvir de um antissocial”. Mais recentemente, o site começou a investir em conteúdo jornalístico de formato longo.

³⁴ Doravante, também iremos usar o termo webdoc para nos referirmos ao webdocumentário. Enquanto na França, *webdocumentaire* e *webdoc* são os termos mais populares para se referir a estas produções multimídias de não-ficção na internet, a literatura em inglês tende a optar por “interactive documentary”.

³⁵ “Sa seule façon de s’en échapper, d’exprimer de l’enthousiasme ou un avis contraire est de quitter la salle, d’éteindre sa télévision ou de se boucher les yeux et les oreilles.”

Ao contrário dos documentários, a participação no webdoc não é apenas cognitiva – um simples esforço de interpretação e compreensão das intuições do trabalho do cineasta. No webdoc, a participação também requer uma ação propriamente física: é preciso clicar, mover o cursor, escolher entre opções, etc (GAUDENZI apud CASTELLS, 2011, p. 358).

Isto fica evidente ao analisarmos alguns exemplos de webdocumentários. No especial *online* do jornal *Folha de S. Paulo* para os 50 anos do golpe militar no Brasil³⁶, além do texto da reportagem, a narrativa disponibiliza ao leitor vários momentos onde este pode escolher entre diversas opções que aparecem em tela. Logo na primeira página, por exemplo, após o texto introdutório, o leitor pode escolher de qual pessoa³⁷ ele quer escutar a resposta à pergunta “Por que Jango foi deposto em 1964?”. O internauta pode inclusive decidir *não* escolher alguém para responder à questão e pular diretamente para a próxima seção do webdoc.

Já no projeto franco-canadense *Fort McMoney*³⁸, a complexidade da interação é ainda maior. O internauta assume um personagem que explora a cidade canadense de Fort McMurray, centro da exploração do petróleo no país. Como em um videogame, ele pode decidir qual rumo seguir pela cidade, quais locais visitar primeiro, quais objetos coletar, etc. As entrevistas feitas pela equipe de jornalistas com os moradores foram adaptadas a um formato de jogo proposto pelo webdoc: o internauta, ao falar com os habitantes, assiste a estes depoimentos e pode escolher, dentre várias opções, as perguntas seguintes.

Desta forma lúdica, o internauta conhece a realidade da cidade e os impactos da exploração do petróleo na poluição, na especulação imobiliária, nos índices de violência, etc. A partir de suas escolhas, o usuário/jogador forma opiniões e pode confrontá-las com as de outros jogadores em fóruns de discussões. Juntos, os internautas decidem, ao votar em referendos, o futuro da exploração de petróleo nesta cidade simulada.

Na *web*, presenciamos então um “renascimento” do papel do espectador. Saímos da passividade daquele que apenas observava para chegar em um usuário que tem poder de interferência no vasto campo das possibilidades narrativas. Passamos, então, como coloca Bole (2013, p. 270), do espectador ao “*espect-ator*”.

³⁶ Disponível em <<http://arte.folha.uol.com.br/especiais/2014/03/23/o-golpe-e-a-ditadura-militar/>>

³⁷ Dentre as opções estão Fernando Henrique Cardoso, Delfim Netto, Plínio de Arruda Sampaio, etc.

³⁸ Disponível em <<http://www.fortmcmoney.com>>

Castells (2011, p. 354) ressalta que a mudança também se dá na linearidade do documentário. Não percorremos mais o caminho exato traçado pelo documentarista do início ao fim, como no audiovisual. Agora, encontramos desvios e rotas alternativas. Se escolha e controle antes eram conceitos que ficavam apenas nas mãos do documentarista, agora eles se diluem também nas do público.

O papel do documentarista enquanto *narrador* é remodelado. Ele agora é uma espécie de assistente do usuário, fornecendo-lhe orientações e os mecanismos pelos quais o público vai poder avançar na história (CASTELLS, 2011, p. 359).

Já para Bole (2013, p. 270-272), a inclusão do espectador na construção da história não pode significar um abandono total dos princípios da narração, tendo em vista que o avançar da história muitas vezes requer uma linearidade da narrativa. O risco, segundo o autor, é de cair no que ele chama de “síndrome de Pulp Fiction”: uma deslinearização injustificável. Se o filme de Tarantino quebra a linearidade, ele o faz, segundo Bole, pela forma, pela enunciação, mas não na história. “A deslinearização pode ser até mesmo contraproducente, relegando ao internauta a responsabilidade por uma narrativa que o diretor não foi capaz de fornecer” (BOLE, 2013, p. 273, tradução nossa³⁹).

Porém, para alguns webdocs, principalmente aqueles que não tratam de *uma* história em especial, a deslinearização pode ser sim uma grande aliada na garantia da interatividade. Nestes webdocumentários, o internauta é como um visitante dentro de um museu de arte, podendo vagar livremente e escolher o que ver e escutar. Desta forma, não há sentido em haver um roteiro estático como fio condutor. Segundo Bole (2013, p. 274-275), saímos do quadro da narração e chegamos na “perambulação”.

Após estas explanações, podemos trazer a definição de Levin (2013, p. 84): o webdoc é “um documentário interativo e multimidiático distribuído na Internet”. Ele pode fornecer uma narrativa não linear que permite ao usuário escolher dentre diversos caminhos de exploração, de forma que diferentes internautas podem ter experiências diferentes dependendo de suas escolhas de percurso.

Seja o webdoc linear ou não, com pouca ou muita interatividade, Castells (2011, p. 363) alerta que ele não pode perder a premissa essencial do documentário

³⁹ “La délinéarisation lui est même parfois contreproductive, laissant porter sur l’internaute le fardeau d’une narration que le réalisateur n’a pas su proposer.”

tradicional: trazer uma história que, organizada de uma certa maneira, possa, ao mesmo tempo, informar e entreter.

Nesse sentido, o formato interativo deve continuar com a tradição de tentar oferecer experiências que misturem propostas recreativas e educacionais da maneira mais eficiente, original e atrativa. E isso é possível devido, principalmente, à combinação de modalidades de navegação e de interatividades diferentes, que permitem uma troca múltipla entre o trabalho e o internauta (CASTELLS, 2011, p. 363, tradução nossa)⁴⁰.

Neste capítulo, vimos como a internet deixou de ser um meio “ameaçador” para os conteúdos jornalísticos mais longos e como foi ela mesma quem catalisou o “renascimento” e transformação destes textos no ambiente digital. Vimos também a importância de se pensar no celular como uma ferramenta de leitura destes artigos, tendo em vista a representatividade que os dispositivos móveis possuem nos números totais de acessos.

Passamos, em seguida, pelo webdocumentário e tentamos compreender os novos desafios da interatividade. Na internet, o papel do diretor sofre alterações e ele não detém mais totalmente as rédeas da narrativa. O espectador, como sugeriu um dos autores citados, é, na web, “espect-ator”. Nos webdocumentários, ele pode trilhar caminhos diferentes, frutos das possibilidades da quebra da linearidade da narrativa.

Estes dois temas centrais estudados neste capítulo – o jornalismo de formato longo e o webdocumentário – são a principal inspiração da construção do site reportagem sobre os primeiros anos do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Paraná.

⁴⁰ “The interactive format should continue with the tradition to try to offer similar experiences that mix a recreational (entertainment) proposal with an educational one (knowledge), in the most efficient, original and attractive possible way. And this is mainly possible thanks to the combination of different navigational and interactive modalities, which enable a multiple exchange between the work and the interactor.”

5 A DITADURA MILITAR NO BRASIL

Neste capítulo, deixamos de lado a análise da construção da narrativa para abordar agora a temática presente na reportagem *online*. Se o tema central são os primeiros anos do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Paraná, cuja primeira turma data de 1964, se faz necessário entender a equação complexa de forças políticas que levaram o Brasil até a ditadura que começaria naquele mesmo ano.

Para compreender um evento histórico é preciso ir atrás de suas origens. No caso do golpe de 1964, é necessário entender os diversos elementos que se confrontavam no cenário político da época. Além de acompanhar as trajetórias do presidente deposto João Goulart e das Forças Armadas, não se pode deixar de analisar, ao mesmo tempo, a participação de outros grupos que se articularam objetivando assegurar para si o domínio do sistema político e econômico.

É daí que deriva a relevância da obra de Dreifuss (1987). O autor elenca diversas evidências da atuação de grupos civis na derrubada de Jango. Dreifuss constrói, assim, a primeira obra a trabalhar metodicamente a ideia de um golpe *civil-militar* (TOLEDO, 2006, p. 120).

Desestabiliza-se, então, a concepção amplamente difundida segundo a qual os militares teriam tomado o poder sozinhos – a partir de anseios próprios e exclusivos das Forças Armadas – e que sozinho governaram. Como esclarece Moraes (2006, p. 146), o período de 1964 a 1985 no Brasil não deve ser visto como uma “ditadura ‘dos’ militares sobre ‘os’ civis, e sim de militares e civis reacionários e pró-imperialistas sobre as forças populares e progressistas da nação brasileira”.

É relevante, neste momento, a análise de Dreifuss sobre a articulação política, ideológica e militar do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) e do Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD). O “complexo” IPES/IBAD, segundo Dreifuss (1987, p. 230) era o centro das campanhas que objetivavam o controle da máquina política pelo o que o autor – influenciado por Antonio Gramsci – chama de “elite orgânica”.

A ação da elite orgânica empresarial deve ser considerada como a praxe de um bloco burguês de poder, premeditada e cuidadosamente amadurecida durante vários anos. [...]. Tal campanha culminou em abril de 1964 com a ação militar, que se fez necessária para derrubar o Executivo e conter daí para a frente a participação da massa (DREIFUSS, 1987, p. 230).

Se em Dreifuss (1987) acompanhamos os bastidores do golpe pelas movimentações das elites nestes institutos, nos quatro volumes da obra de Gaspari (2014) o fio condutor são os personagens. Golbery do Couto Silva e Ernesto Geisel compõem a dupla principal de personagens da explicação de Gaspari para a ascensão e o desmanche do regime. O primeiro tem fortes ligações com o IPES. Afinal, foi lá que ele “se enfurnara em janeiro de 1962, costurando a aliança entre militares e plutocratas que resultou na coligação de interesses levada ao poder com a deposição de Goulart” (GASPARI, 2014, p. 155). Vemos, então, que a divergência metodológica não elimina, obviamente, por se tratar da *história*, a existência de pontos de convergência entre as duas obras.

Segundo Dreifuss (1987, p. 231), no objetivo de reorientar as perspectivas sociais e econômicas, a elite orgânica possuía dois *modus operandi* com objetivos distintos: a ação ideológica e social e a ação político-militar. Como nosso tema central são os primeiros anos do curso de Jornalismo da UFPR, nos interessa em especial a primeira – a ação ideológica e social – pois é nela que se insere os esforços do IPES na persuasão da opinião pública por meio da imprensa.

Diversos veículos de comunicação faziam parte de grupos comandados por pessoas associadas ao instituto. Era o caso da *Folha de S. Paulo*, com Octavio Frias, e do conglomerado *Diários Associados*, com Edmundo Monteiro, por exemplo (DREIFUSS, 1987, p. 233).

Para entender melhor as raízes desta oposição das elites, é importante fazer uma breve reconstrução da sucessão presidencial dos dez anos que antecedem o golpe de 1964. Nesta linha do tempo, observamos, logo de início, a presença de João Goulart em diferentes momentos: ministro do Trabalho de Getúlio Vargas, vice-presidente de Juscelino Kubitschek, vice-presidente de Jânio Quadros e presidente após a renúncia de Jânio em 1961.

Em 1954, a proposta de Jango de elevar o salário mínimo em 100% não é bem aceita pela oposição e endurece ainda mais a crise política do governo Vargas.

Sob protestos de um grupo de coronéis, que acusavam o governo de possuir tendências comunistas, Vargas substitui o ocupante do cargo de ministro do Trabalho. (HELLER, 1988, p. 16)

Com o suicídio de Getúlio, assume o vice-presidente Café Filho. No pleito do ano seguinte, Juscelino Kubitschek é eleito presidente. Como determinava a legislação da época, a votação para vice-presidente ocorria de forma paralela, o que permitia a eleição de políticos de coligações diferentes para os dois cargos. Na votação de 1955, essa determinação não trouxe eleitos de chapas confrontantes. Jango, candidato a vice pela mesma coligação PTB-PSB, recebeu inclusive mais votos que JK na contagem final, demonstrando a popularidade que possuía.

Sob a justificativa que Juscelino não atingira a maioria absoluta dos votos – embora a Constituição de 1946, em vigor na época, não fizesse tal exigência – a oposição, formada pelos líderes da UDN e com apoio de alguns setores das Forças Armadas, se articula para impedir a posse dos eleitos. Por motivos de saúde, Café Filho passa o cargo ao presidente da Câmara dos Deputados, Carlos Luz, que intensifica a oposição a JK. A sequência de eventos a esta tentativa de golpe é complexa. O ministro da Guerra, Henrique Lott, se opõe aos golpistas e demite-se da pasta. Com apoio de outros militares, Lott determina o cerco ao Palácio do Catete, então sede do governo federal. Carlos Luz e outras autoridades se refugiam embarcando no Cruzador Tamandaré, da Marinha. Ao fazer isso, Luz abriu margem a um processo de impedimento contra ele no Senado, já que, segundo Lott, que encaminhou este requerimento, o então presidente em exercício teria abandonado o território brasileiro sem permissão do Congresso. Findada a “novembrada”, como ficou conhecido a ação do marechal Lott, tomam posse, em 31 de janeiro de 1956, Juscelino e Goulart (HELLER, 1988, p. 17) (HELLER e DUARTE, 2000, p. 18).

Na eleição seguinte, sem apoio de JK na campanha de sucessão (HELLER, 1988, p. 18), a chapa do marechal Lott perde para a de Jânio Quadros (UDN). Ao contrário da eleição anterior, desta vez a legislação eleitoral vigente trouxe efeitos contraditórios.

Jânio prometera varrer a ordem política de que Jango era produto. Pela Constituição de 1946, a escolha do presidente e a de seu vice não estavam vinculadas. Assim, elegeram-se ao mesmo tempo Jânio, com sua vassoura, e Jango, que, a juízo dos seguidores do novo presidente, encarnava o lixo a ser varrido (GASPARI, 2014, p. 49).

O que parecia ser finalmente uma vitória da UDN depois de décadas de fracassos eleitorais logo trouxe decepções ao partido. Jânio não atendeu às expectativas das elites. Ao optar por seguir uma política econômica com certa independência, fugindo do alinhamento automático aos Estados Unidos, desagradou as lideranças burguesas e latifundiárias do partido. Ainda por cima, condecorou Che Guevara, em pleno Palácio do Planalto, com a Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul. Sete meses depois de assumir o cargo, Jânio Quadros renuncia. O vice-presidente João Goulart (Jango) encontrava-se naquele momento em missão oficial na China. É o presidente do Senado, Auro Moura Andrade, que ascende à presidência. A ausência de Jango, somada aos “insaciáveis apetites golpistas”, motivaram os militares na tentativa de vetar a posse. Inicia-se a “campanha da legalidade”, com todo o esforço de Leonel Brizola, para assegurar o direito ao cargo de Goulart. Jango consegue tomar posse, porém submetendo-se a um regime parlamentarista que lhe restringia as decisões. O presidencialismo retornaria apenas em janeiro de 1963, após um plebiscito (HELLER, 1988, p. 44-46)

Moraes (2006, p. 131) classifica essa sucessão de eventos – a renúncia de Jânio Quadros, esperança da UDN, e o fracasso na tentativa de impedimento de Goulart – como a “dupla derrota sofrida pela direita”. É um evento crucial para compreender as motivações por trás da criação do IPES em novembro do mesmo ano.

Embora tal proximidade cronológica sugira que as pré-condições para a mobilização contrarrevolucionária da burguesia industrial e financeira estivessem reunidas desde antes (não se forja uma vanguarda de classe, mesmo tratando-se de uma classe dominante, num tão curto espaço de tempo), é incontestável o vínculo de causa e efeito entre o duplo fiasco do governo Jânio Quadros e do golpe anti-Goulart e a iniciativa de organizar fora e acima dos quadros partidários o estado-maior do patronato de choque (MORAES, 2006, p. 131).

O “duplo fiasco” proporcionou na burguesia e nos latifundiários um sentimento ainda maior de decepção com as instâncias democráticas. A ascensão até o poder de grupos que ameaçam seu privilegiado posicionamento de *classe* criou uma espécie

de “crise de hegemonia”. Ficava evidente que o plano de ação política da elite orgânica não seria concretizado através de uma vitória no sistema eleitoral – afinal, depois de quinze anos de derrotas da UDN, mesmo o “triunfo” nas urnas da eleição de Jânio acabou não trazendo os resultados esperados. Mostrou-se necessário uma nova forma de organização, destoante da via eleitoral, que conseguisse atuações políticas complexas e que estivesse disposta a recorrer a qualquer meio necessário para assegurar o poder (MORAES, 2006, p. 138).

Sendo assim, como resposta a essas reivindicações surge o IPES, fruto da iniciativa de empresários e intelectuais. O ponto de convergência entre os diferentes membros era o posicionamento anticomunista, as relações financeiras multinacionais e, claro, a intenção de reformulação da orientação política nacional (TOLEDO, 2006, p. 123).

O IPES possuía duas frentes bem distintas de atuação. A face *pública* do instituto, por um lado, gerenciava pesquisas e debates para promover, de acordo com suas visões, obviamente, “o progresso econômico, o ‘bem-estar social’ e o ‘fortalecimento do regime democrático’ no Brasil” (TOLEDO, 2006, p. 126). Do outro lado, ainda segundo Toledo (2006, p. 127), existia uma faceta de ação *clandestina*, com uma complexa rede de militância de grau político-ideológico e militar.

Dentro do campo da imprensa, esta clandestinidade significou muitas vezes a distribuição, nos principais jornais do país, de conteúdos com o viés ideológico clássico da elite orgânica. Como vimos anteriormente, muitos dos grandes veículos tinham como *publishers* pessoas com relações estreitas com o IPES. O nome do instituto, porém, quase sempre era eliminado das publicações. O instituto também se fazia presente nas agências de notícias, administrando diretamente algumas dessas empresas de informações. (DREIFUSS, 1987, p. 234-235)

Segundo Toledo (2006, p. 123-125), é preciso discordar do pensamento de Althusser, que afirmava que todos os *aparelhos ideológicos* eram, no capitalismo, necessariamente, *de Estado*. Por mais que o IPES tivesse desde o início uma forte conexão com setores oficiais como a Escola Superior de Guerra, este sim um aparelho ideológico *de Estado*, foi da sociedade civil que surgiu o esforço de criação do instituto.

Não se pode, porém, excluir totalmente o componente militar da equação complexa de forças que orquestraram a derrubada de Jango. Afinal, como acabamos de ver, a Escola Superior de Guerra, por onde passaram pessoas influentes como Golbery do Couto e Silva, foi decisiva na articulação do golpe. Foi nela, inclusive, e

exatamente com Golbery, que surgiu o primeiro esboço para a criação do Serviço Nacional de Informações, um dispositivo que seria crucial na manutenção do regime militar e na repressão aos seus opositores. Uma década antes do golpe que derrubaria o governo de João Goulart, Golbery defendera na ESG a criação de um “Serviço de Informações, centralizado, bem-dotado de meios e recursos, valendo-se de agentes e órgãos de busca de toda espécie” (GOLBERY apud GASPARI, 2014, p. 155).

Ao mesmo tempo, o posicionamento político dos diversos grupos das Forças Armadas estava longe de ser homogêneo. Como relembra Silva (2006, p. 92), de 1961 a 1964 o país viu duas ações militares com objetivos diametricamente opostos. Em 1961, houve a movimentação do III Exército no Rio Grande do Sul em oposição à intervenção que impedia a posse de João Goulart e em apoio a Leonel Brizola e à campanha da legalidade. Menos de três anos depois, o Brasil veria a aplicação do golpe que traria de tirar, de vez, Jango da presidência.

O que motivou as aproximações entre facções militares e grupos da sociedade civil foi o posicionamento acerca da questão do desenvolvimento industrial no país. O tema é parte inerente da carreira militar, tendo em vista que o progresso tecnológico traz avanços na indústria bélica e esta é decisiva no campo de batalha, como as duas grandes guerras, algumas décadas antes, vieram a mostrar. Dentro do espectro ideológico, esta questão dividia a consciência política dos militares entre duas tendências: um nacionalismo de esquerda contra um liberalismo pró-americano de direita. No movimento que levou até o golpe de 1964, o último conseguiu silenciar os nacionalistas e incapacitar a defesa militar de Goulart (SILVA, 2006, p. 113).

Neste capítulo, acompanhamos um breve panorama da sucessão presidencial, onde ficou claro a atuação do exército no campo da política em diversos momentos mesmo antes do golpe. Vimos que, ao contrário do que pode sugerir a expressão golpe *militar*, usada em exaustão na imprensa, o movimento de derrubada de Jango teve uma contribuição enorme dos setores da sociedade civil. Os institutos, tal como o IPES e o IBAD, promoviam campanhas de cunho ideológico e tinham para isso grandes aliados nos principais veículos da imprensa. Observamos também que o debate acerca dos meios de desenvolvimento industrial também se inseriu dentro das Forças Armadas. Porém, o que se iniciou como uma “politização dos militares”, como colocou Silva (2006, p. 96), terminaria, em abril de 1964, em uma militarização da política.

6 A DITADURA E A UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

A Universidade Federal do Paraná⁴¹ desempenhou uma posição de destaque durante o regime militar. Em primeiro lugar, na estrutura política da recém-instalada ditadura, com o reitor Flávio Suplicy de Lacerda à frente do ministério da Educação e Cultura. Em seguida, como palco de diversos embates – ideológicos e físicos – entre os opositores e apoiadores do regime.

Formado em Engenharia Civil na Escola Politécnica de São Paulo, Flávio Suplicy de Lacerda ingressou como professor na Faculdade de Engenharia do Paraná em 1930. Nessa época, também integrou o Círculo de Estudos Bandeirantes, reduto da elite intelectual católica do estado. Pouco menos de vinte anos depois, em 1948, assume a vice-reitoria da Universidade do Paraná (UP). No ano seguinte, com a morte do reitor João Ribeiro de Macedo Filho, Suplicy assumiu o cargo. Foi um dos grandes articuladores do movimento pela campanha pela federalização da universidade, que obteve êxito em 1950 (CAMPOS, 2013, p. 125).

Suplicy ficou à frente da reitoria da Universidade do Paraná até 1964. Nesse período, a instituição passou por uma intensa fase de expansão. Isto fica evidente na análise da estrutura física da universidade. A reforma do Prédio Histórico da Praça Santos Andrade (1955), a construção do Hospital das Clínicas (1952)⁴², dos edifícios da Reitoria (1956-1958) e do Centro Politécnico (1961) ocorreram todas durante o primeiro mandato de Suplicy (BURMESTER, 2002, p. 122). O número de alunos também reflete esta expansão. De acordo com dados presentes no Anuário de 1964 da Universidade do Paraná⁴³ (1964, p. 83), entre os anos de 1946 e 1964, o número de estudantes passou de 1.766 a 5.342 – um aumento de mais de 200%.

Findado o breve governo da junta militar, Suplicy foi nomeado ministro da Educação e Cultura do presidente Castelo Branco. Assumiu o cargo no dia 15 de abril de 1964, deixando a reitoria da universidade ao vice, José Nicolau dos Santos. Suplicy conheceu Ernesto Geisel anos antes do golpe, quando este serviu em Curitiba. O reitor da UFPR se viu então “catapultado ao gabinete”, nas palavras de Gaspari (2014,

⁴¹ Em 1964, mesmo após a conquista da federalização, a instituição era chamada apenas de Universidade do Paraná.

⁴² O Hospital de Clínica da UFPR começaria a funcionar em 1960.

⁴³ Disponível para consulta na Coleção Memória UFPR da Biblioteca Central da Universidade Federal do Paraná.

p. 225), que também classifica o paranaense como “o mais catastrófico dos ministros da Educação na história da pedagogia nacional”.

Na Assembleia Universitária da UP de 23 de maio de 1964⁴⁴, Suplicy recebeu o título de Magnífico Reitor Honorário. A assembleia contou ainda com uma moção de solidariedade, proposta pelo diretor da Faculdade de Direito, Ildefonso Marques.

No momento em que a pátria brasileira reafirma as suas convicções democráticas e tradições cristãs, confiante no futuro dos seus destinos humanos e na mocidade democrática livre que formou à frente do grande movimento de Redenção Nacional, a Universidade do Paraná por intermédio da sua Assembleia Geral [...] expressa os mais ardentes aplausos à clarividência patriótica com que o antigo Magnífico Reitor Professor Flávio Suplicy de Lacerda vem conduzindo nas altas funções de Ministro da Educação e Cultura, através das quais, com firmeza e espírito de justiça, está reconstruindo a grandeza do ensino e da educação no Brasil.⁴⁵

No final desse mesmo ano, o reconstrutor da “grandeza do ensino e da educação no Brasil” promoveu a lei 4.464, que ficaria conhecida como Lei Suplicy. A lei extinguiu a União Nacional dos Estudantes (UNE) e suas entidades estaduais de representação e as substituiu por diretórios tutelados. O artigo 14 da mesma lei proibia ainda aos estudantes realizar “qualquer ação, manifestação ou propaganda de carácter político-partidário, bem como incitar, promover ou apoiar ausências coletivas aos trabalhos escolares”.

A lei transformava os centros acadêmicos em órgãos regidos diretamente pelas reitorias, mas houve, no entanto, resistência dentro da Universidade do Paraná. O Diretório Acadêmico Hugo Simas (DAHS) da Faculdade de Direito, por exemplo, decidiu continuar suas atividades. Com sede própria, a entidade tinha mais condições de resistir autonomamente à pressão da reitoria. No Hugo Simas surgiram diversas lideranças estudantis contrárias ao regime, como Vitório Sorotiuk, por exemplo (HELLER, 1988, p. 300).

Suplicy ficou à frente do ministério da Educação e Cultura até janeiro de 1966, quando foi substituído por Pedro Aleixo. Ao dar posse ao mineiro, no dia 10 desse mesmo mês no Rio de Janeiro, o presidente Castelo Branco ressaltou que Suplicy deixara “a marca de realizações, de firmeza e resistência a desordem e de coerência em todas as suas atitudes”. Ainda de acordo com o então presidente, “cultura e

⁴⁴ Ainda em 1964, uma sessão solene da Assembleia Universitária da Universidade do Paraná no dia 4 de setembro concedeu o título de Doutor Honoris Causa ao presidente Castelo Branco.

⁴⁵ Anuário 1964 da Universidade do Paraná, página 8, Coleção Memória UFPR da Biblioteca Central da Universidade Federal do Paraná.

objetividade são os traços deste homem público, a quem o Brasil deve relevantes serviços e no qual a Revolução conta com um dos mais fiéis servidores” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 3).

Em 1967, Suplicy retorna ao posto de reitor da universidade, que passara, no ano anterior, a levar o nome que tem hoje: Universidade Federal do Paraná. Em 1968, mesmo com os antigos órgãos de representação estudantil na clandestinidade e com o recrudescimento da repressão da ditadura, o Brasil presenciou a intensificação da militância contestatória. Foi o ano da morte do secundarista Edson Luís de Lima Souto, no Rio de Janeiro, evento que serviu como um catalisador da mobilização estudantil em todo o país. Como coloca Gaspari (2014, p. 288), “no Brasil, havia a sensação de que o Maio Francês começara em março”.

Os acordos entre o Ministério da Educação e Cultura e o United States Agency for International Development (Usaid), iniciados ainda em 1964 e intensificados em 1968, seriam também alvo dos protestos de estudantes. As parcerias entre os dois órgãos instituíram diversas mudanças no sistema escolar e universitário brasileiro, principalmente no sentido de adequação do método brasileiro ao estadunidense. Para o ex-reitor da UFPR, Riad Salamuni (apud HELLER, 1988, p. 284), os acordos visavam “eliminar as peculiaridades inerentes e próprias de cada universidade”.

Naquele mesmo ano, outra obra do reitor Suplicy agitaria ainda mais a militância estudantil: a introdução do ensino pago para os calouros de 1968 da UFPR. Foi o estopim de uma grande movimentação de alunos. No dia 12 de maio, Dia das Mães, um protesto no Centro Politécnico tentou impedir a realização do vestibular para os recém-criados cursos noturnos de Direito e Engenharia, que tinham anuidades ainda mais caras que os cursos matutinos. Mais de setenta estudantes acabaram feridos pela atuação da polícia.

Para o dia 14 de maio, os estudantes planejaram uma ação ainda maior. Tomaram a reitoria da UFPR, confundindo o comando da PM que os esperava novamente no Centro Politécnico. Nas ruas do entorno dos prédios D. Pedro I e II, os manifestantes montaram barricadas com carros oficiais e paralelepípedos. O busto de Suplicy de Lacerda, presente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e instalado no jardim da reitoria em 1958, foi derrubado e arrastado pela rua XV de Novembro. Dias depois, na próxima reunião do Conselho Universitário, foi decidida a suspensão da cobrança de anuidades, encerrando a proposta do ensino pago (JACOB apud

HELLER, 1988, p. 295-297). Uma vitória histórica dos estudantes no mesmo ano em que o país sofreria com a instalação do Ato Institucional Nº 5.

A ditadura trouxe outras consequências nas estruturas organizacionais das universidades. Segundo Riad Salamuni, que ocupou o cargo de reitor da Universidade Federal do Paraná de 1986 a 1990 e foi também professor do Departamento de Geologia a partir de 1953, "professores medíocres, sem carreira e sem currículo, às vezes até sem concurso, eram guindados a posições de comando na universidade" (SALAMUNI apud HELLER, 1988, p. 284).

Dentro dos cursos, houve perseguição acadêmica contra membros dos movimentos estudantis. Mauro Goulart, estudante de Medicina, foi um dos 17 condenados pela Justiça Militar por participar do congresso da UNE, realizado no Sítio do Alemão, em Curitiba, ainda em 1968. Ficou até dezembro de 1969 no presídio do Ahú. Ao retomar os estudos, relatou ter tido a matrícula suspensa pelo diretor da faculdade de Medicina, Atlântico Borba Côrtes (GOULART apud HELLER, 1988, p. 309).

6.1 O CURSO DE JORNALISMO DA UFPR

Elizabeth Fortes⁴⁶, estudante de Jornalismo na Universidade Federal do Paraná, também participou da reunião clandestina na chácara do Alemão. Condenada pela Justiça Militar, ela teve uma história similar à de Goulart. Ficou um ano presa e teve dificuldades para retomar os estudos, devido à pressão do então coordenador do curso, Carlos Danilo Costa Côrtes. Com ameaça de jubramento – Elizabeth estava prestes a se formar quando foi presa em 1968 –, só conseguiu concluir o curso após transferência para a então Universidade Católica do Paraná, hoje PUC-PR.

Danilo Côrtes foi um dos criadores do curso de Jornalismo da UFPR, que começou a operar no mesmo ano do golpe civil-militar. A criação do curso, porém, remonta a 1962. No dia 29 de outubro, com a portaria N.º 2512, o reitor da universidade, Flávio Suplicy de Lacerda, institui uma comissão para estudar a implementação do curso. A comissão é presidida pelo professor Brasil Pinheiro Machado e composta pelos jornalistas Nacim Bacilla Neto, Emilio Zola Florenzano e Carlos Danilo Costa Côrtes.

⁴⁶ Elizabeth Fortes foi uma das entrevistadas deste trabalho.

Em 1963, o relatório feito pela comissão é aprovado por unanimidade na reunião do Conselho Universitário do dia 26 de setembro. O curso de Jornalismo está autorizado a funcionar já a partir do ano seguinte e “não acarretará novos encargos para o orçamento da União”.

Danilo Côrtes e Bacilla Neto estão listados como “Professores Contratados” no Anuário de 1964, lecionando *Administração de Jornal e Publicidade e Técnica de Jornal e Periódico*, respectivamente. Benedito Nicolau dos Santos Filho figura como responsável por *Português e Literatura Portuguesa* e Ronald Sanson Stresser por *Técnica de Rádio e Tele-Jornal*. De acordo com o mesmo anuário (1964, p. 83), foram disponibilizadas 43 vagas para o curso. O curso inicialmente tinha duração de três anos, passando a quatro apenas no final da década de 60. Apesar de quase todos os entrevistados se referirem a formação como “curso de Jornalismo”, ele disponibilizava formação também em Publicidade e Propaganda e Relações Públicas.

A curso fazia parte da Faculdade de Filosofia, Ciências Sociais e Letras e as aulas eram nos edifícios D. Pedro I e D. Pedro II, na Reitoria, no período da manhã. Segundo Celso Nascimento⁴⁷, da primeira turma, o primeiro dia letivo não caiu no dia 1º abril – contrariando boatos que circularam em 2014 na ocasião do 50º aniversário da formação. O discurso do reitor José Nicolau dos Santos na Assembleia Universitária de 19 de dezembro de 1964, disponível no anuário de 1964 da Universidade do Paraná (p. 45), menciona o dia 1º de março como início do ano letivo.

Na semana seguinte ao golpe, o Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Paraná passa por uma mudança drástica. Os principais dirigentes das antigas gestões são destituídos do mandato e convocados a depor em um inquérito da polícia militar. Eles haviam sido apontados como possíveis agentes comunistas pela junta interventora, formada por três pessoas, dentre elas, Danilo Côrtes (CASTRO, 2007, p. 93).

De acordo com Baptista⁴⁸ (2009, p. 150), Côrtes foi um “representante expressivo da direita” e não escondia seu posicionamento ideológico. Em 1955, Côrtes entrou no então jornal *Diário do Paraná* graças a um convite de Baptista, onde passou a escrever a coluna de Educação e notas universitárias. O ministro Suplicy

⁴⁷ Celso Nascimento foi um dos entrevistados deste trabalho.

⁴⁸ Ayrton Baptista viria a ser professor do curso de Jornalismo da UFPR a partir de 1966. Ele foi um dos entrevistados deste trabalho. As citações que fazemos aqui, entretanto, são de seu livro, devidamente mencionado nas referências deste texto.

tinha em Côrtes, segundo Baptista, “um amigo em quem muito confiava”, “um assessor especial, não remunerado do MEC”.

Com o ministro, o jornalista trocava opiniões, sugeria medidas e, principalmente, posicionamento. [...]. O jornalista do DP estava sempre com o ministro Suplicy, sobretudo nos finais de semana em Curitiba, já que não quisera seguir com ele para o Ministério. Entrevistava-o, distribuía notícias (BAPTISTA, 2009, p. 150-151).

Foi do *Diário do Paraná* que vieram muito dos profissionais que dariam aulas no recém-criado curso de Jornalismo da UP. Segundo Noemi Osna Carriconde⁴⁹, da segunda turma de jornalismo, havia inclusive um rumor sobre os “reais motivos” da criação do curso na época: o novo curso empregaria os jornalistas do *Diário do Paraná* e, em troca, o periódico daria ainda mais visibilidade às ações da reitoria. Celso Nascimento disse não conhecer este boato, mas também afirmou não duvidar de sua veracidade.

Ainda sobre o posicionamento político dos principais professores, Dreifuss (1987, p. 234) nos traz uma informação relevante. Na lista dos diversos veículos e jornalistas que reproduziam a ideologia do IPES, figura o nome de três comunicadores de Curitiba: Ubaldo Siqueira, da *Imprensa Nova*; Roberto Novaes, dos *Diários Associados* e do *Diário do Paraná*; e Bacilla Neto, correspondente de *O Estado de S. Paulo*. Os dois últimos foram professores do curso de Jornalismo da UFPR. Bacilla Neto, como vimos, fizera parte, inclusive, da comissão avaliadora. O nome de Roberto Novaes aparece pela primeira vez nos registros da universidade no anuário de 1966, como professor de *Técnica de Rádio e Telejornal*.

Passamos, neste capítulo, pela trajetória do reitor Flávio Suplicy de Lacerda, que seria o primeiro ministro do presidente Humberto de Alencar Castelo Branco. Suplicy teve papel de destaque tanto nas quase duas décadas à frente da reitoria da Universidade do Paraná quanto no MEC. Vimos também que a universidade foi palco de diversas manifestações de alunos, como nos protestos contra a cobrança de anuidades em 1968. Na sequência, analisamos a criação do curso de Jornalismo da universidade, desde o estudo da Comissão Avaliadora até o a confirmação de abertura. O curso nasceu ligado a Danilo Côrtes, um “assessor especial” do MEC de Suplicy e famoso por não esconder seu posicionamento político de direita.

⁴⁹ Noemi Osna Carriconde foi uma das entrevistadas deste trabalho.

7 PROPOSTA DE DOCUMENTÁRIO ONLINE

Neste capítulo descrevemos o produto jornalístico final – objetivo deste trabalho e cujas bases teóricas estão nesta pesquisa – detalhando as ferramentas utilizadas e, ao mesmo tempo, construindo uma espécie de roteiro para a narrativa que está disponível no site.

O texto é a linguagem principal da reportagem, “costurando” os conteúdos de diferentes suportes. As entrevistas gravadas são editadas em diversos minidocumentários, com duração de até quatro minutos, e inseridos no site com um mecanismo de *play* automático. Desta forma, quando o internauta rolar a página para baixo, onde o vídeo está localizado, este começará a rodar automaticamente.

A ideia não é que os vídeos sejam totalmente indispensáveis para a compreensão da história, mas que funcionem como complementos às informações presentes no texto. Assim, o usuário tem, mesmo que de forma limitada, um poder de escolha. Fica a cargo dele continuar – ou não – a assistir o vídeo. O mesmo mecanismo que inicia automaticamente o vídeo também pausa a visualização quando o internauta desce a página para continuar a história.

O mecanismo *Soundcite*, que permite a indexação de trechos de áudio dentro do próprio texto, também é usado no site. Com o *Soundcite* é possível criar um “botão” que quando clicado inicia a reprodução de um som pré-selecionado. É uma espécie de *hyperlink* sonoro. Ao invés de redirecionar para uma página externa, o dispositivo inicia a reprodução do áudio.

Os *hyperlinks* “convencionais” também são comuns ao longo da narrativa. A intenção é utilizá-los para evidenciar a origem de algumas informações presentes na reportagem, deixando a apuração e as fontes mais transparente. Ao fazer menção a um trecho relevante de um discurso do presidente Castelo Branco, por exemplo, disponibiliza-se, com o *hyperlink*, o meio pelo qual o internauta pode ter acesso à integra deste conteúdo no site da biblioteca digital da Presidência da República. Como vimos no quarto capítulo deste trabalho, os *webdocumentários* devem proporcionar diversos caminhos de leitura para o internauta. Nesse aspecto, os *hyperlinks* são extremamente úteis.

Em relação aos aspectos mais técnicos, o site está hospedado “na nuvem” da *Amazon Web Services*, administrado pelo sistema de aplicações *Bitnami* e utiliza o sistema de gerenciamento de conteúdo *Wordpress*.

A narrativa tem como ponto de partida o golpe militar de 1º de abril de 1964 e a influência imediata desse evento no curso de Jornalismo da UFPR, como contou o entrevistado Celso Nascimento. Segundo ele, no dia seguinte ao golpe, o professor de Geografia e também vice-reitor da universidade, José Nicolau dos Santos, alertou os alunos em sala de aula que a reitoria da universidade estaria atenta a qualquer ato de rebeldia estudantil e que agora, com os militares no poder, haveria consequências.

Na sequência, a história retrocede para relatar o processo de criação do curso: a amizade de Danilo Côrtes com o reitor Flávio Suplicy de Lacerda, a Comissão Avaliadora, a aprovação em Assembleia Universitária, etc.

A partir desse momento, a narrativa passa a seguir a cronologia do próprio curso, utilizando os personagens de acordo com o ano em que entraram na universidade: Celso Nascimento (1964), Noemi Osna e Teresa Urban (1966), Ayrton Baptista (1966), Elizabeth Fortes (1967), Hélio Teixeira, (1969). A intenção é amarrar o final da narrativa com a virada para a década de 1970, com o recrudescimento da repressão após o Ato Institucional N°5 de 1968. Em alguns momentos, foi preciso quebrar esta linearidade para explicar a origem e também consequências de alguns eventos relatados na reportagem.

Para filmar as entrevistas, foram utilizados cinco dispositivos de gravação: uma câmera Nikon D3200, uma câmera GoPro Hero2 e um celular Nokia 925. A captação de áudio foi feita com um gravador Zoom H1 e com um gravador Zoom H4n utilizando um microfone de lapela Audio-Technica ATR-3350.

O *website*, produto final deste trabalho, pode ser acessado pelo endereço <http://wordpress.jornalismo.bitnamiapp.com>. O *website* terá outro domínio a partir de julho de 2015, porém o endereço acima continuará ainda funcionando normalmente. No apêndice deste trabalho se encontram as capturas de tela do *website*. Elas evidenciam o que foi estruturado neste capítulo.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos nossa trajetória analisando as linguagens que servem de inspiração para a construção do *website* final. Antes de chegarmos nas teorias sobre o jornalismo na web, voltamos mais de um século na história até o início do cinema com os irmãos Lumière, na França. Vimos que o documentário clássico nasce com Flaherty e seus filmes romantizados. Grierson, na Inglaterra, prefere abordar temas sociais, como a questão do trabalho industrial e da moradia, por exemplo. Vertov, na União Soviética, revoluciona o campo da montagem, capturando a “vida de improviso” e criando, na edição, um novo sequenciamento deste tempo da vida.

Trouxemos o debate sobre o documentário para este lado do Atlântico, analisando a contribuição de um brasileiro que, ironicamente, é muito mais conhecido na Europa do que no próprio país. Alberto Cavalcanti, além de ter feito uma das primeiras *sinfonias urbanas* do documentário mudo, também revolucionou o uso do som, quando esta tecnologia ainda nem era disponível a todos os cineastas. Na obra de outro brasileiro, Eduardo Coutinho, o acontecimento é *filmico*: é *graças* a filmagem e só durante ela que ele *existe*. Esse “cinema de conversação” virou marca registrada do cineasta. Já Jorge Furtado opta por uma abordagem que mistura elementos de ficção, como dramatizações, trilhas sonoras, etc. Na obra de Furtado, a narrativa também traz muitos aspectos de reflexividade, isto é, de fazer referência às próprias convenções do cinema documentário.

Avançamos em seguida para analisar o ambiente digital enquanto suporte para as novas narrativas jornalísticas. Na web, ao contrário do que era esperado pelos “apocalípticos” da comunicação, o jornalismo de profundidade encontrou terreno fértil para se desenvolver. Existe um público disposto a passar dezenas de minutos lendo matérias longas nas telas de computadores, *tablets* e até mesmo celulares. O *webdocumentário* também ganha espaço nesse mundo da instantaneidade. Ele permite ao leitor traçar diferentes percursos ao longo do conteúdo, quebrando a linearidade típica do audiovisual.

Na sequência, partimos para a abordagem do conteúdo do site final deste trabalho. Em um breve panorama político brasileiro pré-1964, vimos como as elites planejavam há algum tempo meios de tomar o poder. Ao mesmo tempo, nessa equação complexa de forças que resultou na derrubada de João Goulart, não se pode descartar a reponsabilidade dos militares.

Por último, vimos como a ditadura refletiu dentro da então Universidade do Paraná (UP), hoje Universidade Federal do Paraná (UFPR), e mais especificamente, dentro do curso de Jornalismo. Flávio Suplicy de Lacerda, reitor da instituição, foi escalado pelo ditador Castelo Branco para o posto de ministro da Educação. À frente do MEC até 1966, Suplicy promoveu reformas drásticas, extinguindo a União Nacional dos Estudantes (UNE) e participando na série de acordos entre o MEC e agência estadunidense Usaid. No âmbito da UP, Suplicy ainda tentou instituir o ensino pago mas cedeu após intensas manifestações de estudantes.

O trabalho se propôs a entender as origens e o funcionamento do curso de Jornalismo na primeira década de atividade. Atingimos parcialmente este objetivo. Conseguimos boas entrevistas – um total de mais de mais de vinte horas de gravações⁵⁰ – e tivemos acesso a documentos importantes da instituição. Ao mesmo tempo, esbarramos em depoimentos com dados conflitantes e na falta de informações, pois, infelizmente, praticamente todos os responsáveis pela criação do curso já faleceram. Nos registros históricos da UFPR, a falta de sistematização⁵¹ das informações foi um empecilho à pesquisa. Mesmo assim, esta investigação permitiu a criação de um produto que responde àquilo que se propôs: uma narrativa multimídia de profundidade na internet, onde é possível conhecer a origem do curso, seu funcionamento e os impactos do golpe de 1964.

Na análise da linguagem, o principal empecilho foi a escassa bibliografia no Brasil para refletir sobre as novas narrativas jornalísticas digitais. Quem deseja se aprofundar neste tema, precisa consultar fontes em língua estrangeira. Sobre o formato longo, as grandes universidades estadunidenses e seus institutos fornecerem um bom apoio. A Nieman Foundation, da Universidade de Harvard, é um exemplo. Quanto ao *webdocumentário*, a França parece ser o polo de produção e reflexão da nova linguagem. Uma boa fonte de informação é o Instituto Nacional do Audiovisual (Institut National de l'Audiovisuel), que possui um site inteiro dedicado à análise da inovação midiática⁵². Vários artigos estão disponíveis também em inglês.

⁵⁰ Somando os diferentes dispositivos de captação.

⁵¹ Em diferentes edições dos anuários, por exemplo, as mesmas informações eram contabilizadas de maneiras diferentes. No ano de 1964 era possível conferir o número de matriculados no curso de Jornalismo. Já em 1964, só era possível ver o total de matriculados na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

⁵² Disponível em <<http://www.inaglobal.fr/>>

Na parte prática, a montagem do *website* final foi um grande desafio e, sobretudo, um grande aprendizado. Nos projetos multimidiáticos, o processo de escrita é ressignificado. Redação e diagramação se tornam quase a mesma tarefa – ao escrever, se faz necessário imaginar a interação com todos os outros elementos da página, vídeos, fotos, dispositivos interativos, etc.

O curso de Jornalismo está presente em quase metade da trajetória centenária da Universidade Federal do Paraná. É de extrema importância que a sua história esteja disponível para as dezenas de estudantes que entram todos os anos no bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, um dos cursos com o vestibular mais concorrido da universidade.

Importante ressaltar, neste momento, que a pesquisa focou apenas nos dez primeiros anos de um curso que acaba de completar o seu 50º aniversário. Em termos de porcentagem, resta ainda 80% da história a ser resgatada. Ademais, inclusive o mesmo escopo temporal pode continuar a ser explorado de outras formas, com outros métodos e também com outros objetivos.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Ayrton. **Quase só jornal**. Curitiba: Edição do autor, 2009.

BARTZ, Carla Dorea. Coal Face, um filme de Alberto Cavalcanti. 2003. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-19122014-190050/>>. Acesso em: 2015-05-05.

BENNET, James. Against 'Long-Form Journalism'. **The Atlantic**, Washington, 12 Dezembro 2013. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/business/archive/2013/12/against-long-form-journalism/282256/>>. Acesso em: 26 Abril 2015.

BOLE, Nicolas. Une typologie du webdocumentaire orientée utilisateur. **Doc On-Line**, n. 14, p. 269-279, Agosto 2013. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/14/analyse_nicolas_bole.pdf>. Acesso em: 05 Maio 2015.

BURMESTER, Ana Maria de O. **Universidade Federal do Paraná: 90 anos em construção**. Curitiba: Editora UFPR, 2002.

CAMPOS, Nívio de. Flávio Suplicy de Lacerda: Genealogia de um integrante da elite paranaense. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 21, n. 47, p. 113-132, Setembro 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v21n47/09.pdf>>. Acesso em: 05 Maio 2015.

CARVALHO, Vladimir. Um filme novo. In: OHATA, M. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 453-455.

CASTELLS, Arnau Gifreu. **The Interactive Documentary: Definition Proposal and Basic Features of the New Emerging Genre**. McLuhan Galaxy Conference: Understanding Media, Today. Barcelona: Universidad Oberta de Catalunya. 2011. p. 354-365.

CASTRO, Emerson. **Uma tribo e suas trilhas num sindicato: concepção de sindicato entre jornalistas**. Curitiba: Pós-escrito, 2007.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 21-47.

_____. O Olhar no Documentário: Carta-depoimento para Paulo Paranaguá. In: OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho**. 1ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 14-21.

_____. Para Sexta-Feira. In: OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 223-231.

DA-RIN, Silvio. **O Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DREIFUSS, René Armand. **1964: A Conquista do Estado: Ação Política, Poder e Golpe de Classe**. 5ª. ed. Petrópolis: Vozres, 1987.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, J.; BARROS, A. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2011. p. 62-83.

FISCHER, Mary Clare. Longform: Means More Than Just a Lot of Words. **American Journalism Review**, College Park, 17 Dezembro 2013. Disponível em: <<http://ajr.org/2013/12/17/longform-means-just-lot-words/>>. Acesso em: 06 Maio 2015.

FURTADO, Jorge. **Um astronauta no Chipre**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1992.

GARBER, Megan. Sit back, relax, and read that long story – on your phone. **The Atlantic**, Nova Iorque, 21 Janeiro 2014. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/01/sit-back-relax-and-read-that-long-story-on-your-phone/283205/>>. Acesso em: 06 Maio 2015.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: Um outro cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2011.

GRIERSON, John. Picture Plays and Players. **The New York Sun**, Nova Iorque, p. 18, 8 fev 1926.

HAILE, Tony. What You Think You Know About the Web Is Wrong. **Time**, Nova Iorque, 9 Março 2014. Disponível em: <<http://time.com/12933/what-you-think-you-know-about-the-web-is-wrong/>>. Acesso em: 07 Maio 2015.

HELLER, Milton Ivan. **Resistência Democrática: a repressão no Paraná**. Curitiba: Paz e Terra, 1988.

HELLER, Milton Ivan; DUARTE, Maria de Los Angeles G.. **Memórias de 1964 no Paraná**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.

JACKSON, Kevin. Our debt to Alberto Cavalcanti. **The Guardian**, 2010. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/culture/2010/jul/03/alberto-cavalcanti-film-director-ealing>>. Acesso em: 21 Abril 2015.

JAMES, Nick. Britain's secret Brazilian. **Sight & Sound**, Londrês, Agosto 2010.

JOHNSON, Bobbie. Long-form journalism starts new chapter. **The Guardian**, Londres, 30 Agosto 2010. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/media/2010/aug/30/long-form-journalism>>. Acesso em: 05 Maio 2015.

KONIGSBERG, Ira. **The complete film dictionary**. London: Bloomsbury Pub, 1993.

LEVIN, Tatiana. Do documentário ao webdoc – questões em jogo num cenário interativo. **Doc On-line**, n. 14, p. 71-92, Agosto 2013. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/14/dossier_tatiana_levin.pdf>. Acesso em: 04 Maio 2015.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**. São Paulo: Summus, 2004. p. 179-198.

_____. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MAHLER, Jonathan. When 'Long-Form' is Bad Form. **The New York Times**, Nova Iorque, 24 Janeiro 2014. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2014/01/25/opinion/when-long-form-is-bad-form.html>>. Acesso em: 05 Maio 2015.

MESQUITA, Claudia. Fé na lucidez. In: OHATA, Milyon. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 237-250.

MEURET, Isabelle. Petite histoire du format long. **Institut national de l'audiovisuel**, Paris, 20 Novembro 2013. Disponível em:

<<http://www.inaglobal.fr/presse/article/petite-histoire-du-format-long>>. Acesso em: 08 Maio 2015.

MORAES, João Quartim de. O efeito desmistificador de A Conquista do Estado na análise das bases sociais da contra-revolução. **E-Premissas**, Campinas, Junho-Dezembro 2006. 131-146. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/nee/epremissas/pdfs/01.09.pdf>>. Acesso em: 05 Maio 2015.

MOREIRA, Sonia Virginia. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, v. 2, 2011. p. 267-279.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5ª. ed. Campinas: Papirus, 2012.

OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é Documentário? In: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (Org.). **Estudos de Cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2000. p. 192-207.

_____. **Mas afinal. o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

ROMENESKO, Jim. More than 3.5 million page views for New York Times' 'Snow Fall' Feature. **Jim Romenesko**, 27 Dezembro 2012. Disponível em: <<http://jimromenesko.com/2012/12/27/more-than-3-5-million-page-views-for-nyts-snow-fall/>>. Acesso em: 03 Maio 2015.

ROTHA, Paul. **Documentary Film**. New York: W. W. Norton, 1939.

ROTHA, Paul. **Robert J. Flaherty: A Biography**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

SALLES, João Moreira. Morrer e nascer – Duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. In: OHATA, M. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 365-388.

SHARP, Naomi. The future of longform. **Columbia Journalism Review**, Nova Iorque, 13 Dezembro 2013. Disponível em: <http://www.cjr.org/behind_the_news/longform_conference.php>. Acesso em: 05 Maio 2015.

SILVA, Ligia Osório. Desenvolvimentismo e intervencionismo militar. **E-Premissas**, Campinas, Junho-Dezembro 2006. 92-119. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/nee/epremissas/pdfs/01.07.pdf>>. Acesso em: 05 Maio 2015.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge.; BARROS, Antonio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2011. p. 51-61.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

TENORE, Mallery Jean. Longform journalism morphs in print as it finds a new home online. **Poynter: A Global Leader in Journalism**, St. Petersburg, 3 Dezembro 2012. Disponível em: <<http://www.poynter.org/how-tos/writing/196848/longform-journalism-morphs-in-print-as-it-finds-a-new-home-online/>>. Acesso em: 05 Maio 2015.

TOLEDO, Caio Navarro de. A luta ideológica na conjuntura do golpe de 1964. **E-Premissas**, Campinas, Junho-Dezembro 2006. 120-130. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/nee/epremissas/pdfs/01.07.pdf>>. Acesso em: 05 Maio 2015.

VALENTINETTI, Claudio. M. O documentário segundo Cavalcanti. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 297-311.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Capturas de tela do *website* final

CAPTURA DE TELA 1 – VÍDEO INTRODUTÓRIO



CAPTURA DE TELA 2 – EXEMPLO DE TEXTO

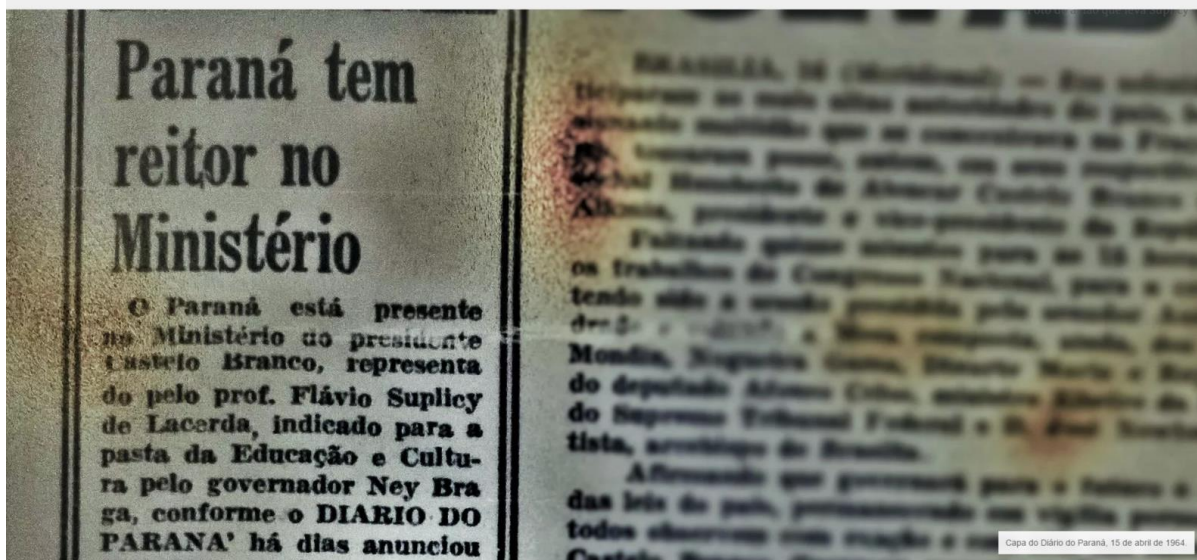


CAPTURA DE TELA 3 – EXEMPLO DE USO DE FOTO

Tudo mudou no 1º de abril

Em 1954, a imprensa e o Paraná passaram a acompanhar de perto a instituição em abril de 1954, após a saída de Flávio Suplicy de Lacerda.

mais tarde no Aeroporto Afonso Pena. As 21h30, Suplicy embarcaria em uma aeronave do Governo do Estado do Paraná rumo a Brasília. Era o primeiro ministro da Educação da Ditadura Militar.



CAPTURA DE TELA 4 – EXEMPLO DE USO DE CITAÇÃO

Tudo mudou no 1º de abril

O encontro no aeroporto Afonso Pena não foi nem o primeiro e nem o último entre Suplicy e o jornalista do *Diário do Paraná*. Na Universidade do Paraná, Danilo se formara em Direito e Filosofia. Fez parte de diretorias de partidos acadêmicos da Faculdade de Direito, foi vice-presidente do Centro Acadêmico de Filosofia e ocupou cargos no Diretório Central dos Estudantes (DCE) e na União Paranaense dos Estudantes (UPE).

Em 1955, quando entrou no *Diário*, Danilo herdou do colega Ayrton Baptista a responsabilidade pela coluna Panorama Educacional – um comentário sobre educação e as atividades universitárias publicado diariamente. Mais tarde, assumiu a editoria Educação e Ensino.

O principal assunto era a Universidade do Paraná. Danilo buscava botar nas páginas do *Diário* **“tudo que ocorria na Reitoria, em todas as faculdades, departamentos e divisões da Universidade”**. Conquistou a confiança absoluta do reitor, que, segundo o jornalista, passou a considerá-lo inclusive como um **“consultor político”**.



Danilo Cártes era jornalista no *Diário do Paraná*. O veículo fazia parte do enorme conglomerado de Anísio Chateaubriand, os Diários Associados.



“
Estivesse quem estivesse em seu gabinete, eu poderia entrar, com toda liberdade, e conversar com ele, interrompendo, inclusive, audiências ou reuniões com diretores e professores – o que aconteceu muitas vezes.
”

Danilo Cártes, no livro *O Diário do Paraná na Imprensa e Sociedade Paranaenses*, p. 281.



